

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA,
LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE
LA CIENCIA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

TESIS DOCTORAL

**FERDINANDO CARLES: *TRADUTTORE FEDELE -
TRADITORE COSCIENTE* DEL LAZARILLO DE
TORMES**

**TESIS DE RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO
DIRIGIDA POR EL PROFESOR FRANCISCO MARCOS MARÍN**

**MADRID
1992**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA,
LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE
LA CIENCIA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

TESIS DOCTORAL

**FERDINANDO CARLESI: *TRADUTTORE FEDELE -
TRADITORE COSCIENTE DEL LAZARILLO DE
TORMES***

W.B.
F. Marcos

R.B.E.55890



**TESIS DE RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO
DIRIGIDA POR EL PROFESOR FRANCISCO MARCOS MARÍN**

**MADRID
1992**

**FERDINANDO CARLES: *TRADUTTORE FEDELE -
TRADITORE COSCIENTE* DEL LAZARILLO DE
TORMES**

RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO

**MADRID
1992**

Mis agradecimientos sinceros al Prof. Gaetano Chiappini (Università degli Studi di Firenze) y al Prof. Francisco Marcos Marín (Universidad Autónoma de Madrid), como alumno que todo debe a sus maestros.

Mi reconocimiento y gratitud a Sergio Silvestri por la ayuda y el esfuerzo que me prestó, y a D.^a Lucia Bigliazzi (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

Y gracias a mi amigo del alma, Francisco Javier Casas Notario, por su interés en que llevara adelante esta investigación y cuyo recuerdo me acompañó en el tiempo que duró la redacción de todas y cada una de estas páginas. Y siempre.

SUMARIO

Abreviaturas utilizadas.....	pág.	3
Introducción.....	"	5
I. FERDINANDO CARLESI.....	"	13
I.1. Perfil biográfico.....	"	14
I.2. Intento de reconstrucción de la bibliografía.....	"	25
I.3. ¿Carlesi hispanista?.....	"	27
II. EL PROBLEMA DE LA TRADUCCION.....	"	36
II. <u>El problema de la traducción</u>	"	37
II.1. Traducibilidad o intraducibilidad.....	"	42
II.2. La traducción: un acto de comunicación complejo..	"	52
II.2.1. El traductor o sea el receptor primero y el emisor segundo.....	"	57
II.2.2. El mensaje.....	"	70
II.2.3. El lector segundo o sea el receptor último.....	"	85
II.3 Instrumentos de análisis.....	"	96
II.3.1. Hacia una teoría integrativa.....	"	106
III. LA TRADUCCION DEL <u>LAZARILLO DE TORMES</u>	"	111
III.1. Las traducciones italianas del <u>Lazarillo</u>	"	112

III.2. 1902-06. De novela picaresca a cuento para niños	pág.126
III.2.1. Conceptos clave.....	" 135
III.2.2. Hacia un modelo.....	" 155
III.2.3. Técnicas de exposición.....	" 173
III.3. 1907-17. De novela picaresca a "novella di vita e avventure".....	" 235
III.3.1. <u>Lazzarino</u> como <u>Lazarillo</u>	" 254
III.3.1.1. El vituperio de los antepasados.....	" 256
III.3.1.2. El determinismo.....	" 264
III.3.1.3. El anhelo de medrar.....	" 271
III.3.1.4. El hurto de la honra.....	" 281
III.3.1.5. Los amos.....	" 286
III.3.1.6. La vida libre.....	" 315
III.3.1.7. El tema del hambre. La experiencia.....	" 320
III.4. <u>Lazzarino</u> / <u>Lazarillo</u>	" 328
III.4.1. La autobiografía.....	" 331
III.4.2. El momento y el motivo de la escritura.....	" 350
III.5. Desde el contexto.....	" 355
V. CONCLUSIONES.....	" 367
BIBLIOGRAFIA DE LOS ESCRITOS DE FERDINANDO CARLESI.....	" 383
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	" 411
INDICE DE LAMINAS.....	" 428
APENDICE: fotocopias de la traducción del <u>Lazarillo</u>	" 429

ABREVIATURAS

<u>Am</u>	«L'Ambrosiano»
<u>ANL</u>	«Alleanza Nazionale del Libro»
<u>BAE</u>	«Biblioteca de Autores Españoles»
<u>CL</u>	«Le Cronache Letterarie»
<u>Cor</u>	«La Corónica»
<u>Cr</u>	«La Critica»
<u>CS</u>	«Corriere della Sera»
<u>CuH</u>	«Cuadernos Hispanoamericanos»
<u>CuL</u>	«Cuadernos de Literatura»
<u>CSIC</u>	«Consejo Superior de Investigaciones Científicas»
<u>GM</u>	«La Gazzetta del Mezzogiorno»
<u>GP</u>	«La Gazzetta del Popolo»
<u>HR</u>	«Hispanic Revue»
<u>IS</u>	«L'Italia che scrive»
<u>L</u>	«Leonardo»
<u>LF</u>	«La Fiera Letteraria»
<u>LG</u>	«I Libri del Giorno»
<u>M</u>	«Medusa»
<u>Mz</u>	«Marzocco»

<u>Na</u>	«La Nazione»
<u>NA</u>	«Nuova Antologia»
<u>NH</u>	«Nuevo Hispanismo»
<u>Or</u>	«Ora»
<u>Pon</u>	«Il Ponte»
<u>PP</u>	«Pro Patria»
<u>Pro</u>	«La Provincia»
<u>PST</u>	«Prato Storia e Arte»
<u>Od</u>	«Quadrivio»
<u>QIa</u>	«Quaderni Iberoamericani»
<u>RBLI</u>	«Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana»
<u>RCHL</u>	«Revue Critique d'Histoire et de Littérature»
<u>RI</u>	«Rassegna Iberistica»
<u>RiP</u>	«Rivista Popolare»
<u>RLC</u>	«Revue de Littérature Comparée»
<u>RLMC</u>	«Rivista di Letterature Moderne e Contemporanee»
<u>RN</u>	«Rassegna Nazionale»
<u>SC</u>	«Strumenti Critici»
<u>SI</u>	«Sentinella d'Italia»
<u>Vo</u>	«La Voce».

INTRODUCCION

Resulta siempre gratificante llevar a cabo una investigación entre cuyos fines está el de sacar a la luz la figura de un estudioso que, habiendo realizado una labor importante en su campo, pasó, si no desapercibido, casi del todo inadvertido en el reconocimiento posterior de la crítica.

Si además, como en el caso que me ocupa, gran parte de ese quehacer literario estuvo centrado en la traducción, el olvido o la falta de atención pueden ser aún mayores.

Por lo general pocos son los traductores de obras literarias que merecen una consideración especial en el ámbito de la Ciencia Literaria (Historia Literaria, Teoría Literaria y Crítica Literaria). Más aún, si a la tarea de traductor se añade la de escritor, parece que se sigue subordinando la primera actividad con respecto a la segunda. Con sorpresa descubrimos después que muchos de nuestros escritores fueron antes buenos y disciplinados traductores y que entre una labor y otra hay toda una gama de interferencias recíprocas que, puestas al descubierto, ayudarían a tener una visión siempre más completa tanto del autor como del texto que se lleva a examen¹.

1. Recuerdo aquí a un escritor que en más de una ocasión habré de citar a lo largo de este trabajo por lo que supuso en el panorama cultural italiano de la primera mitad del siglo: Cesare Pavese (1908-1950). Poeta, novelista, ensayista, crítico y traductor. Sobre Pavese hay una amplia bibliografía crítica que mira más a la narración o a la poesía y que descuida las traducciones. Se olvida que, por ejemplo, antes de 1941, fecha de publicación de su primera obra de creación Paesi tuoi, Pavese había ya traducido en italiano obras de S. Lewis, H.

Se ha hablado mucho sobre lo que el traductor tiene de "hablante solitario"² y del carácter de anonimato que se le confiere a su obra. Parece ser que durante mucho tiempo no ha habido otra cosa que decir que la traducción pecaba de "brutta fedele" o de "bella infedele" y que en la mayor parte de los casos había que hablar de "traditore" más que de "traduttore". Estos juegos de palabras ("traduttore"-"traditore", "traduzione"-"tradizione") son idóneos para representar posiciones teóricas rigurosamente opuestas y presentes en el debate lingüístico. De hecho la actividad del traductor es un absurdo, tanto si se privilegia la dimensión de la expresión -lo que nos lleva directamente a la negación de Croce (la expresión es algo único que no se puede repetir), como si se concede prioridad a la dimensión del contenido- con la consiguiente pérdida de todos los valores formales del texto.

Pero consideradas como juicios de valor, aplicadas a los resultados finales de un texto traducido, estas fórmulas están ya del todo trasnochadas. Se basaban en la llamada 'crítica de los errores' y en ellos se hacía patente el concepto de equivalencia que constituía la regla número uno de la que se partía: una palabra en una lengua debía encontrar la correspondiente en la otra con la que poder ser sustituida. Se olvidaba lo que,

Melville, Sh. Anderson, J. Joyce, J. Dos Passos, G. Stein, D. Defoe, J. Steinbeck, C. Dickens, G. Macaulay Trevelyan, C. Morley, etc.

2. Cfr. TERRACINI B., Il problema della traduzione, Milano, Serra e Riva Edit., 1983, págs. 75 y ss.

desde mi punto de vista, tiene de más particular la traducción: el traspaso de un producto literario de un ambiente cultural a otro, llevado a cabo con medios lingüísticos por una persona y en unas circunstancias bien determinadas.

Dedicamos un capítulo de este estudio con al problema de la traducción proponiendo unos puntos que sirvan de guía para un acercamiento crítico del texto y que nos permitan medir la importancia de éste dentro del panorama literario y cultural en general de la lengua del país que lo recibe.

De este modo y, a través de las traducciones italianas que de textos de Literatura española hizo Ferdinando Carlesi, podríamos llevar a cabo una reconstrucción de las líneas principales del panorama del Hispanismo italiano a principios de siglo.

Un estudio detallado de cada una de las obras traducidas sería demasiado amplio. Por la importancia que tuvieron en la reciente historia del Hispanismo italiano, así como por la peculiaridad que presentan en cuanto a la técnica de la traducción, me detendré tan sólo en la del Lazarillo de Tormes publicada completa en 1907 haciendo referencia, cuando el tema lo precise, a la del Quijote que vio la luz en 1933.

Sin duda alguna se hace necesario presentar la figura del traductor, Ferdinando Carlesi (1879-1966), del que poco se sabe y quien dejó en su haber una nutrida y amplia bibliografía que hasta el momento no había sido recopilada.

Aunque sólo nos ocuparemos de los intereses hispanísticos de Carlesi, he creído conveniente elaborar e incluir aquí la bibliografía completa de sus escritos que bien dice de la actividad intelectual de su autor y, por lo que a nosotros nos interesa, de la preparación cultural con la que contaba a la hora de enfrentarse a la traducción.

El perfil biográfico de Carlesi con el que iniciamos el primer capítulo explica en cierta manera algunos aspectos de sus traducciones. Los veremos con la del Lazarillo.

A través de las noticias que tenemos de la vida de Carlesi, y ayudados por la lectura de sus escritos de creación, descubrimos la figura de un hombre que en la tarea de pasar textos del español al italiano, ahogaba frustraciones de tipo personal al tiempo que probaba una especie de identificación entre sí mismo y ciertos personajes de las obras que traducía.

En Carlesi además, se cumplen muchas de los tópicos que siempre se han atribuido al traductor: "personaje apocado" como decía Ortega y Gasset³; con algo de "attore" por lo que de creativo y activo tiene su interpretación del texto literario, según B. Terracini⁴; "parlante solitario", autor frustrado que ya en el acto mismo de publicar lleva a cabo una "explosión del

3. Cfr. ORTEGA Y GASSET J., "Misericordia y esplendor de la traducción", en Obras Completas, 12 vols., Madrid, Alianza, 1983, vol. V, págs. 431-52, pág. 434.

4. TERRACINI B., op. cit., pág. 88.

«self»⁵ ofreciendo en la propia lengua lo que ya otros hicieron en la suya; etc.

Pero éstas no dejan de ser meras etiquetas ante la imposibilidad de definir en una palabra tanto la peculiaridad del hecho de traducir como los resultados siempre criticables a los que se llega.

Lo que sí es cierto es que al margen de estos juicios demasiado ligeros que miran siempre a la fase final, la traducción literaria conlleva un proceso complicadísimo del que, a la hora de dar cuenta, el crítico siente que se le escapa de las manos. Se hace necesaria la presencia de especialistas en las distintas ramas de la Filología para poder agotar los múltiples aspectos que se plantean a la hora de describir una traducción.

Consciente de que esa tarea interdisciplinaria sería demasiado amplia para un estudio de estas dimensiones, he preferido hacer referencia a algunas cuestiones que hubieran requerido una mayor profundización para poder centrarme en poner al descubierto lo que B. Terracini llama "la grammatica del traduttore", es decir, las equivalencias de contenido que éste propone para superar las oposiciones formales que caracterizan y definen a los dos ambientes culturales⁶. El modo en que se su-

5. Cfr. CASTILLA DEL PINO C., "El psicoanálisis y el universo literario", en Introducción a la crítica literaria actual (ed. Pedro Aullón de Haro), Madrid, Playor, 1983², págs. 251-345, pág. 286.

6. Cfr. TERRACINI, op. cit., pág. 40 y ss.

peran cada una de esas oposiciones constituirá "la lingua del traduttore", un idiolecto propio, con el que trata de dar nuevas señas de identidad a la obra que tiene entre manos⁷.

En el capítulo tercero me ocupo del estudio de la traducción del Lazarillo de Tormes poniendo al descubierto las ideas que tenía Carlesi a la hora de enfrentarse con el texto y estudiando en un segundo lugar ese juego de equivalencias por el que se pasa de una novela picaresca del siglo XVI a una "novella d'avventure" italiana de principios del XX y que, en el afán de adentrarla en el panorama cultural italiano del momento, acaba por parecerse más a Pinocchio de Collodi que al Lazarillo de Tormes del anónimo escritor español.

7. En realidad en este trabajo me dedico a poner de relieve de qué manera el ambiente cultural italiano de la primera década del siglo XX propició la difusión de una novela picaresca como el Lazarillo de Tormes en versión italiana. Descuido un estudio lingüístico del texto porque esto sobrepasaría los límites de este trabajo y también porque yo mismo estoy preparando una edición anotada de esta traducción en la que doy cuenta de los aspectos de la lengua y el estilo y que aparecerá en Italia en los próximos meses.

Sobre las aportaciones de Carlesi a la historia del cervantismo italiano, véase mi artículo "La reaparición de Don Quijote en Italia o la traducción de Ferdinando Carlesi", en Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 25-27 noviembre 1991) aún por salir.

De cara a un panorama general de los estudios hispánicos en Italia en los años 1900-1930 ya hablé en el congreso "L'apporto italiano alla tradizione degli Studi Ispanici" con una exposición titulada "Una luce sugli interessi ispanici di G. Papini" que será publicada en las Actas a cargo del Istituto Orientale di Napoli. Esta investigación completa estas recientes aportaciones dentro de un proyecto más amplio en el que vengo trabajando desde hace unos años: La Hispanofilia italiana de principios de siglo XX.

En un cuarto capítulo aludo a lo que representó la labor de Carlesi dentro de lo que era una débil corriente de Hispanofilia en la Italia de los primeros años del siglo. Aquí se hace necesaria la referencia a la traducción del Quijote en la que Carlesi da muestras de su perfecto dominio de la lengua al tiempo que recupera una experiencia que partía de los primeros pasos dados con el Lazarillo en 1902.

La crítica ha tenido en cuenta sobre todo la que fue la empresa más ambiciosa de Carlesi, su Don Chisciotte, pero ha descuidado por completo lo que había detrás de esa fecha de 1933.

Ya fuera por una simple cuestión de probar suerte en el difícil mundo de las Letras, ya fuera por buscar una forma de huir de la realidad que se le presentaba delante, Carlesi se dedicó con ahínco a la noble tarea de dar a conocer con un ropaje italiano las obras de escritores españoles que en Italia seguían estando en manos de unos pocos, cuando los más las leían en traducciones en otras lenguas o simplemente las ignoraban.

A Carlesi debemos no sólo la vuelta de un Don Quijote que parecía perdido sino también el afán por asegurar una sólida presencia de la Literatura española en Italia^e.

8. Este reconocimiento es el que le otorga Ubaldo BARDI ("Un Don Chisciotte che pareva perduto", en Pro, 28-XI-1982, cuando dice:

"Carlesi oggi rappresenta nella storia italiana del Don Chisciotte, un pilastro d'onestà e sperimentazione fra coloro che si sono resi benemeriti per la diffusione della cultura spagnola nel nostro paese".

I. FERDINANDO CARLESÌ.

I.1. Perfil biográfico.

La rápida descripción que Giovanni Papini (Florencia 1881-1956) hizo del perfil humano de Ferdinando Carlesi (Prato 1879-1966) en las páginas de su Diario, da una idea del todo acertada y que coincide con la que tienen los que lo conocieron y con la que resulta de la lectura de sus escritos:

"Ferdinando Carlesi mi legge un capitolo nuovo del suo Paese Perduto. Ricchezza e, purtroppo, ricchezza di lingua non riescono a nascondere il sincero soffrire ch'è in lui. Era nato poeta e desideroso di cose grandi: ha dovuto fare il professore, il traduttore, il compilatore, il commentatore. Colpa delle vicende esteriori e del bisogno ma forse anche d'una fiacchezza che scusa ma non spegne il rimpianto"¹.

Il Paese Perduto al que se refiere Papini es el libro que Carlesi había empezado a escribir poco antes de retirarse de la enseñanza en 1946 y que fue publicado póstumo en 1977 aunque ya

1. PAPINI Giovanni, Scritti postumi. Pagine di diario e di appunti, 2 vols., Verona, Mondadori, 1966, vol. II, págs. 333-4.

había dado partes de algunos capítulos en la columna que tuvo asignada en el periódico La Nazione entre 1948 y 1953.

Con un esquema general que recuerda Un uomo finito (1912) del mismo Papini y en especial Mi vida y otros recuerdos personales de Unamuno (traducido por G. Beccari en 1931 con el título de Il fiore dei miei ricordi) Il Paese Perduto de Carlesi es un recorrido sentimental a través de los años de su infancia y adolescencia vistos por su autor como la edad dorada que dio paso a su vida de adulto de la que con grandes dosis de quijotismo dirá:

"La mia disgrazia è stata d'aver potuto far fino a trentacinque anni una vita indipendente, e di aver avuto delle letture il che mi ha permesso, credendo che quelle esterne forze di materia e di spirito fossero mie e non contingenti, di armare la prora e salpare verso il mondo dove ho fatto naufragio"².

Nacido en 1879 en el seno de una familia de la media burguesía de Prato, en las cercanías de Florencia, Ferdinando Carlesi fue el hijo único del Señor Luigi, conocido por todos por ser

2. CARLESİ Ferdinando, Parole mortali. Idee e cose del tempo della guerra e di tutti i tempi, Firenze, Quattrini, 1923, pág. 22. A partir de ahora refiriéndonos a las obras de Carlesi indicaremos la numeración que se sigue en la bibliografía de sus escritos incluida en este trabajo; separado por una barra (/) daremos el número correspondiente a la pagina en la que aparece la cita. En este caso: (23.01/22).

uno de los empleados de la Caja de Ahorros de la pequeña ciudad.

Las buenas condiciones económicas de la familia y los privilegios con los que contaban, permitieron el ingreso de Carlesi en el renombrado Liceo Classico Cicognini a los ocho años de edad y en régimen de internado.

La importancia y prestigio que ya tenía el Liceo Cicognini de Prato en la vida cultural y política de la ciudad aumentó con la proclamación en 1861 del Reino de Italia y el sucesivo traslado en 1865 de la capital a la cercana Florencia.

La vida de Prato se vio acelerada con estos dos hechos y esto llevó consigo la circulación y enfrentamiento de ideas y un nuevo periodo para el Liceo Cicognini que ya en 1867 alcanzaba el más alto número de alumnos con respecto a los años anteriores. Carlesi fue uno de los alumnos "convittori" (internos) del Liceo en un momento en que al renombre que ya tenía el centro por su alto nivel académico, se unía el atractivo de la lengua, el toscano, la lengua de Dante, como norma culta impuesta ahora por las exigencias del nuevo Estado.

El mismo Giosué Carducci ya en agosto de 1893 respondía así a Flaminio Pellegrini ante la solicitud que éste había formulado para poder entrar como profesor en el Cicognini:

"A Prato, no: è uso di scegliere un toscano perché a quel Liceo, già Collegio Cicognini, convengon da

ogni parte d'Italia massimamente per amore della parlata toscana"³.

Carlesi no sólo pasó por sus aulas en régimen de internado sino que, una vez licenciado, en 1903, fue nombrado representante del Consejo de Administración y pocos años más tarde se le concedió una cátedra de literatura en la sección de enseñanza media.

Tenemos ya aquí tres hechos fundamentales en la vida de Carlesi y que van a ser indispensables para entender y situar toda su obra incluso hablando de sus traducciones: el ser pratese de origen y nacimiento⁴, los años que pasó en el Liceo Cicognini y la posibilidad que esto le brindó de poder estar en contacto con personajes del mundo de las Letras y el participar también

3. Citado en TURI Gabriele, La vita culturale, en Prato. Storia di una città (ed. F. BRAUDEL), 4 vols., Le Monnier, Comune di Prato, 1988, vol. III, págs. 1135-1234, pág. 1168.

4. Testimonios del propio Carlesi y de algunos de sus amigos dan fe del especial don que tenía en el dominio de la lengua. Uno de sus alumnos lo recuerda por sus métodos algo severos sobre todo por su modo de hablar y de expresarse que califica "di una ricercata semplicità e toscanità" (Véase BECATTINI Giacomo, "Gli uomini e il tempo: Ferdinando Carlesi", en Pon VIII (1977), págs. 965-68, pág. 965).

El mismo Carlesi habla de su padre con estas palabras: "Mio padre non era sboccato, ma da buon toscano una parolaccia a tempo e luogo con opportunità e misura non poteva fare a meno di spararla." (77.01/26).

Y en la presentación de Giulio Dolci, Luigi Tomellini y Ferdinando Carlesi hecha por Armando MEONI en su "Nomi e personaggi di casa nostra" (en PST IX (1966), págs. 5-26, pág. 7), el autor no duda en reivindicar las raíces pratesas de Carlesi cuando dice de él: "il solo dei tre che provenisse da antico ceppo pratese, nacque sul mercatale il giorno dei Morti del 1879".

en los avatares políticos y culturales que recorrieron la primera mitad del siglo⁵ y, por último, la buena formación en el campo de las Letras clásicas.

Del Liceo Cicognini Carlesi pasó al Istituto di Studi Superiori de Florencia (lo que después sería la actual Universidad) y en donde se licenció a mediados de 1902 con una tesis sobre los Origini del Comune e della Città di Prato⁶.

Jamás escribió ni publicó nada sobre el entonces llamado "problema educativo"⁷ ni figura su nombre en ninguna de las distintas asociaciones de maestros que existían en Italia. Tal vez su Paese Perduto, dedicado a sus alumnos, fue una especie de reconciliación con el mundo de la escuela lo que le lleva a confesar:

"Insegnai con piena coscienza di burocrate scrupoloso del proprio dovere. Non avrei mai creduto che attraverso il burocrate potesse filtrare l'uomo"

(77.01/7).

5. Durante los años de la 'Grande Guerra' (1915-18) Carlesi, como miembro del Consejo de Administración del Cicognini, trabajó para la censura de guerra en Bolonia, encargado de revisar toda la correspondencia que venía del frente: una empresa propulsada por el Cicognini y encaminada a dirigir una campaña contra los 'enemigos' del frente interno.

6. En 1904 esta tesis fue publicada por el conocido editor Alberghetti; y es todavía un trabajo de consulta obligatoria, el libro ha sido reeditado, con algunas modificaciones, en 1973, por el editor Forni de Bolonia.

7. Precisamente éste es el título de uno de los muchísimos libros que corrían sobre el tema: CODIGNOLA Ernesto, Il problema educativo, 3 vols., Firenze, La Nuova Italia, 1953.



G. Raccaria



FIRENZE

1) Ferdinando Carlesi en 1902, fecha de la publicación de los primeros capítulos del Lazarillo de Tormes.

A pesar de ese desprecio a todo lo relacionado con la enseñanza, es cierto que algunos de sus libros tienen una finalidad didáctica: o se trata de libros de texto que elaboró para sus propios alumnos⁸ o de libros pensados para un público infantil⁹.

La situación de Carlesi se complicó cuando a la ya difícil relación con su padre se sumó el abandono por parte de su mujer que lo dejó con dos niñas a las que había que sacar adelante, lo cual le obligó incluso a tener que acudir a las clases particulares. La hija de Papini fue una de sus alumnas y es probable que la amistad Carlesi-Papini se viera reforzada por este hecho.

Nos cuenta una de las hijas de Carlesi que la verdadera pasión de su padre era la Literatura y que pasaba largas temporadas entregado al estudio en la casa familiar que tenían en el campo de Narnali, al noroeste de Prato.

El atractivo que para Carlesi suponía el vivir retirado y el interés que despertaban en él unas formas de vida ajenas a la marcha acelerada que llevó consigo la industrialización, aumentaron el desajuste que siempre sintió con la realidad exterior y su renuncia a aceptar ciertos cambios que se produjeron con los nuevos tiempos.

8. Cfr. CARLESI F., Sinossi di storia del Risorgimento italiano compilata su vari testi (21.01).

9. Cfr. COLLODI (Carlo Lorenzini), Pinocchio. Con un commento di Ferdinando Carlesi (42.01).

Nos consta que jamás viajó a España y que algunas de las traducciones que hizo fueron un modo de hacer frente a la precaria situación económica a la que se vio abocado.

Los que lo recuerdan coinciden con la imagen que daba Papini en su Diario: un hombre de carácter difícil e introvertido y con una visión pesimista de la vida que a veces se manifestaba en sus escritos por medio de una crítica mordaz y corrosiva.

En una carta a Papini¹⁰ Carlesi, refiriéndose a los libros que hasta entonces llevaba publicados escribe:

"...ma sarebbe una fatica per Lei leggere la mia inutile prosa e una fatica per me lo scriverla, data la mia nevrastenia che mi opprime e mi rode, e che ormai non nascondo più. La nascondevo al tempo delle speranze, come fanno le donne che rimpiazzano gelosamente i difetti finché sperano di trovar marito e poi a una certa età si lasciano andare".

Desde este punto de vista, es indudable que su actividad intelectual fue una forma de desahogo a sus estados de ánimo y que por lo tanto se haya unida a éstos. En el capítulo titulado "Un duello (ultima pagina di un diario)" de Menippe dice:

10. Pertenece al repertorio de cartas autógrafas e inéditas F. Carlesi-G. Papini en posesión de la Biblioteca de la 'Fondazione Primo Conti' de Fiesole (Florencia). A continuación citando del epistolario Carlesi-Papini siempre nos referiremos a ese repertorio y nos limitaremos a señalar entre paréntesis y seguido de la cita la fecha que figura en la carta. Aquí 16-IV-1934.

"...scrivo per uno sfogo dell'animo che mi è necessario e per una inclinazione che ho sempre avuta a coltivare la letteratura" (10.01/197).

Por otro lado no hay que olvidar que los años en los que vivió estuvieron caracterizados por importantes acontecimientos históricos y por una serie de cambios y transformaciones que van a operarse en el sistema socio-económico y que habremos de tener presentes, a la hora de entender el significado que las traducciones de Carlesi tuvieron en el panorama literario italiano de los primeros años del siglo XX definido por algunos como los del inicio de la "Letteratura del disagio"¹¹.

Los movimientos sociales en Prato y las revueltas generales que tuvieron lugar en Italia recién inaugurado el siglo XX, aumentaron las frustraciones de Carlesi, pequeño burgués, incliniéndolo hacia posturas nacionalistas que abandonará definitivamente después de los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial para refugiarse en un escepticismo amargo cargado de ímpetus idealistas:

11. Partiendo de los escritos de Croce de 1928 Storia d'Italia dal 1871 al 1915 que inauguran el "Decadentismo", Sergio Antonielli plantea los orígenes de esa "Letteratura del disagio" en la crisis de fines del siglo XIX. Cfr. ANTONIELLI Sergio, Letteratura del disagio, Milano, Edizioni di Comunità, 1984.

"...mi son trovato con le spalle al muro dinanzi a una folla ostile e minacciosa ma assistito da una intensa sbornia di ideale non ho provato che un pallore freddo alla faccia"¹².

Durante el período fascista (1922-43) Carlesi se ganó entre el alumnado el apelativo de "bigio" refiriéndose a su dudosa afiliación política que no coincidía con la del régimen:

"Quelli di noi che erano dentro l'ideologia fascista non lo sopportavano, lo chiamavano 'bigio' che era termine pericoloso a quei tempi"¹³.

Con el inicio en 1939 del Segundo Conflicto Mundial y la entrada en guerra de Italia al año siguiente, Carlesi fue tachado de escéptico cuando tampoco manifestaba su alegría ante una posible caída del Partito Fascista. En realidad se trataba de una falta de fe en el futuro y una protesta hacia todo lo que fuera una formación política totalitaria y hacia los grandes idealismos de aquellos años. Su desengaño vital le lleva a decir de sus Parole mortali:

"...queste perché di un'anima inceni è morta ogni fede, ogni certezza, ogni credenza..." (23.01/7).

12. CARLESI F., Il Paese Perduto, cit., pág. 58.

13. BECATTINI Giacomo, art. cit., pág. 12.

Comprometido como se sentía en el momento que le tocó vivir, Carlesi acabará reclamando su derecho a la libertad dentro de su reducido mundo intelectual que con los años se había formado. Desde esta atalaya condenará la habilidad capitalista que va quitando libertad a los hombres y al Estado que absorbe al individuo. En la traducción del Lazarillo hay ya toda una crítica a la sociedad del momento.

La falta de reconocimiento de su labor como novelista y como poeta y su empeño en reivindicar para sí el mundo del arte, hicieron de los últimos años de Carlesi el Don Quijote con el que él se identificará, refugiado en sus libros y al margen de todo lo exterior.

Volvemos a Papini quien la última vez que lo nombra en su Diario, el 8 de noviembre de 1946, lo hace con estas palabras:

"Vado a casa di Carlesi dove non ero mai andato. Vera casa retrospettiva, dove si respira l'aria dell'Ottocento. Un po' buia, molto ordinata e quieta e nascosta, con mobili pesanti coperti di soprammobili. quadri scuri, ritratti e miniature di parenti o antenati, piccole scansie chiuse con tendine rosse per celare i libri, un'aria di provincia decorosa del 1870. Carlesi pallido, smunto, nervoso,

stanco, sembrava il vero custode di quel museo solitario"¹⁴.

14. PAPINI G., op. cit., pág. 463.

I.2. Intento de reconstrucción de la bibliografía de Ferdinando Carlesi.

Acercarse a Carlesi escritor o al mismo Carlesi traductor sin tener presentes estas notas que acabamos de dar, ofrecería como resultado una visión que dista enormemente de la riqueza del hecho literario de cualquier tipo, me refiero a textos en versión original o a traducciones.

La biografía aquí entendida como conjunto de experiencias que van a constituir y prefigurar el universo lingüístico.

Para comprender cómo tradujo el Lazarillo y el sentido que tuvo, se hace necesario conocer lo que había detrás de esa lenta y concienzuda tarea que es la traducción y en qué circunstancias se dio a conocer.

En Carlesi además coinciden el poeta con el novelista y con el traductor, en cuanto todas estas facetas responden a esa necesidad de desahogarse y a una concepción poética de la Literatura como:

"Uno sviluppo sentimentale, artistico, estetico non compromette l'autore, ne estende anzi ed arricchisce il pensiero e l'anima..." (42.01/7).

En este caso se hace realidad una de las imágenes del traductor como escritor frustrado: los temas que le obsesionan en sus escritos van a aparecer claramente tratados en las traducciones e incluso la palabra y hasta ciertos aspectos fonosimbólicos son elementos recurrentes en uno y otro campo: el de la traducción y el de la creación literarias."

Al final de las páginas de este trabajo incluyo pues la bibliografía completa de Carlesi a la que he llegado después de consultar los ficheros en distintas bibliotecas y de leer lo poco que hasta ahora se había dicho sobre el tema.

A la dificultad que conlleva el llegar a periódicos y revistas de aquellos años para hacerse una idea de la recepción que tuvieron sus textos se une, en el caso de las bibliotecas florentinas, el irreparable desastre que ocasionaron las inundaciones del año 1966 en el que se perdió un incalculable número de documentos, por lo que en más de una ocasión hemos debido renunciar a la búsqueda.

I.3. ¿Carlesi hispanista?

En un intento de tratar de considerar la obra completa de nuestro autor, desconcierta la pluralidad de intereses que van desde la Historia a la crítica periodística, de la traducción de textos latinos a las obras de la Literatura española.

Destacando precisamente esa fructífera labor y el buen dominio de la pluma, sus conciudadanos en la presentación de Il Paese Perduto, vista

"l'importanza ed il ruolo di Carlesi nel gruppo dei letterati toscani dei primi decenni del secolo"¹⁵

instaban a que:

"...la critica collochi appropriatamente questo nostro scrittore nella cornice del suo tempo e nello sviluppo della letteratura regionale e nazionale"¹⁶.

Estas palabras, demasiado amplias para delimitar el terreno en que ha de ser incluida su obra, expresan no sólo el desconocimiento que se ha tenido de Carlesi sino también el deseo de

15. BECATTINI Giacomo, art. cit., pág. 965.

16. Ibid., pág. 966.

borrar el mal crédito que se cobró entre la crítica por la dureza con la que solía atacar el panorama cultural.

Al mes de la publicación de un artículo sobre Máximo Gorki en la revista La Medusa en agosto de 1902, Carlesi se hace cargo de la redacción de este curioso periódico bajo el lema "la mancanza d'ogni programma" lo que le permitió insertar inmediatamente después tres capítulos de la traducción del Lazarillo de Tormes.

El mismo señala en ese número que la buena acogida del público hubiera permitido seguir adelante pero los problemas debían de superar a las buenas intenciones cuando, recordando esos años, escribió un artículo con el título de "Come assassina La Medusa" (37.01).

Las investigaciones sobre la historia de Prato quedaban como valiosos estudios pero destinados a un público demasiado minoritario.

El salto siguiente fue la creación (poesía, novela, cuentos) y Carlesi en este campo no sólo pasó desapercibido sino que cuando hablaban de él lo hacían para ponderar la falta absoluta de interés que merecía:

"...né il nome dell'autore né quello dell'editore sono tali da far necessaria una seria e fondata

critica delle Menippee. Il valore del libro forse?
Ci mancherebbe altro che occuparsi di ciò!"¹⁷.

El tono jocoso y burlón de su prosa para hablar de los críticos traídos a colación en el diálogo entre el filósofo y el autor ("L'ombra di Menippo"), no deja indiferente a quien identificado con los de la profesión anota:

"...le Menippee del Carlesi non sono soltanto un sacco d'insolenze avventate all'universo, sebbene siano anche questo; sono invece l'opera, matura e sostanziosa, di un prosatore di polso, d'un umorista di vena..."¹⁸.

Rebajado a la categoría de "umorista di vena" y visto el tono que recibieron sus Parole mortali (23.01) y Gazzelle (37.01), Carlesi va a probar suerte en el terreno de la traducción.

A los capítulos del Lazarillo siguieron colaboraciones en la edición de textos de Literatura y sobre todo las traducciones: Salaverría (22.01), Cervantes (33.01), Calderón de la Barca (48.01), R. Rojas (49.01) y Bécquer (51.01). Sus logros mayores: Don Chisciotte (33.01) y Le Metamorfosi (54.01).

17. BONTEMPELLI Massimo, "Menippee, di F. Carlesi.", en CL VII (1911).

18. PILO Mario, "Le Menippee di F. Carlesi", en RiP V (1911).

Si con la primera descubrían a un Carlesi maestro en el arte de verter al italiano la inmortal obra de Cervantes, la segunda era juzgada como:

"modello di versione che rende i valori del linguaggio e dello stile personalissimo di Apuleio"¹⁹

e incluso verdadera "opera d'arte":

"un lavoro che, superando gli angusti confini di una comune tradizione, si presenta come una riuscita opera d'arte"²⁰.

Como traductor Carlesi demostró un perfecto dominio de la lengua en sus formas toscanas que le ganó en palabras de Papini la cualidad de "linguista" y que él, movido siempre por su vocación poética, se resiste a adoptar prefiriendo lo de "retore foderato d'artista" o, mejor aún, "mediocrissimo artista con velleità poetiche" (7-XI-1954). Tal vez no renegaba de su mérito sino que indicaba su idea de lo que es el trabajo del traductor. Lo veremos en los capítulos que siguen.

Si Papini calificó a Carlesi de "Linguista", Carlo Boselli hablaba de él como de "uno dei nostri più valorosi ispanisti"²¹. Con estas palabras él debía estar pensando en concreto

19. GIGLI Lorenzo, "Le Metamorfosi", en GP VIII (1955).

20. UNTERSTEINER Mario, "La traduzione delle Metamorfosi di Apuleio. Magia e società", en Na (14-VII-1955).

21. BOSELLI Carlo, "Unamuno. Bastian contrario", en ANL, (II, 1937), pág. 63.

en las traducciones y en las páginas que Carlesi escribió para La Esfinge (22.02) y Fedra de Unamuno (22.03).

Hablar de Carlesi como hispanista es más que arriesgado y exige una aclaración por nuestra parte.

Es probable que Boselli, encargado como estuvo desde 1922 hasta 1929 de dar cuenta de las noticias bibliográficas que se referían a España en la revista «I libri del giorno», diera a este término un significado más amplio y menos científico.

Los escritos sobre la Literatura española de Carlesi se resumen en: las introducciones a las obras de Unamuno (22.02, 22.03), tres artículos (06.01, 35.01, 48.03), dos reseñas literarias (52.01, 53.01) y las traducciones (02.06, 02.07, 02.08, 07.01, 22.01, 33.01, 48.01, 49.01, 51.01) que ocupan el volumen mayor²².

Por esta producción y por las referencias bibliográficas que da, es indudable que Carlesi estaba al corriente de lo que se publicaba en materia de Hispanismo. Ya la colaboración con Gilberto Beccari es un indicio de la preparación con la que contaba, pero en modo alguno esto puede dar pie para decir de él que era un hispanista.

22. Hemos leído la introducción que Carlesi preparó al Teatro di Calderón de la Barca y que quedó inédita. Es el trabajo de crítica más extenso: unas cien páginas en las que la falta de bibliografía es suplida con una larga interpretación personal fuera de lugar cuando se trata de presentar al lector la figura y obras de Calderón.

Más aún, tenemos que reconocer que como investigador los resultados dejaron mucho que desear. De hecho, la Introducción que preparó para el Teatro de Calderón fue rechazada y en su lugar se colocaron unas páginas de Mario Casella.

Sobre el escaso de lo que decía sobre la obra de Calderón, Giovanni Papini debió de hacerle una llamada de atención cuando en una carta a éste Carlesi confiesa:

"Ho rifatto tra l'altro tutta la prefazione a Calderón non per la sostanza ma per la forma e disposizione della materia..." (10-VII-1947).

Y él mismo, un año después y a pocos meses de la publicación (48.01) con la introducción de Casella y no la suya, reconoce a Papini:

"Criticamente bisogna diffidare del mio entusiasmo, perché è un entusiasmo di temperamento, ma a me pare di poterne anche addurre motivi critici di qualche importanza" (31-III-1948).

Conociendo la personalidad de Carlesi y habiendo leído sus escritos, es fácil adivinar de dónde le venía ese interés por la Literatura española. Si la lengua española

"che insidiosa seduttrice ti accivetta con le appariscenti possibilità di rispondere rima per rima in italiano con le stesse parole" (52.01/551).

la Literatura es una prolongación a sus inquietudes personales e intelectuales.

De la vida de Cervantes dice lo que muchas veces repetirá hablando de sí mismo en su Paese Perduto:

"Indubbiamente vi si ravvisa un forte anelito ideale, un'illimitata fede nei valori e nella finalità eroica dell'esistenza, un'energia fortemente fattiva, la quale non riesce mai ad imprimere il volto della sua volontà sulla faccia bruta delle cose, che paion rispondere con un sogghigno sarcastico" (33.01/8).

La literatura entendida así como una forma de respuesta artística a las preguntas que nos plantea el vivir diario, un modo de expresar el inconformismo y los problemas del hombre. Si Unamuno es visto como:

"...uno spirito raffinato in intime lotte di coscienza che allega tra i più disparati e magari opposti concetti nell'ansiosa ricerca del succo stesso della propria esistenza" (22.02/11).

Quevedo es un personaje que dialoga con el autor y cuya autoridad en la crítica social le sirve para pasar revista a gentes italianas de distinta condición cuyo denominador común es vivir sin trabajar:

"Voi Quevedo che ne dite? - mi rivolsi allora io a un altro personaggio per la stanza- Da quando avevo letto il suo La visita de los chistes, i personaggi dei nostri modi proverbiali venivano continuamente a farmi visita per espormi lagnanze o farmi importanti comunicazioni. Perciò in queste visite Quevedo mi stava sempre accanto"²³.

Y Calderón de la Barca es el representante de una conciencia social:

"...volendo identificarsi del tutto con lo spirito di quel tempo e di quella società non poté impedire che passassero nella sua arte tutte le impurità, tutto il cattivo lievito, tutto il pomposo apparato, le vanità e i sogni d'una già inoltrata decadenza, il sentimento religioso e monarchico, il vagheggiamento della giustizia e della libertà patriarcale..."²⁴

23. CARLESI F., "Personaggi in visita", en Na (25-VI-1949).

24. CARLESI F., prefacio al Teatro di Calderón (inédito).

Es esa relación directa entre Literatura y vida y el hallazgo en lo que lee de sus propias señas personales, es lo que despierta en Carlesi esa admiración por estos autores. Sobre esto mismo le confiesa a Papini:

"...criticamente bisogna diffidare del mio entusiasmo (...) Io sono un critico e tu lo sai. Anzi, veramente non sono nulla, se non un uomo innamorato della poesia e dell'arte" (31-III-1948).

De ese entusiasmo derivarán sus traducciones. No está de más precisar que en ningún caso será un entusiasmo desinteresado, es decir desprovisto de una visión muy personal, sino todo lo contrario, son los valores que descubre en esas obras los que después va a resaltar en sus traducciones.

Habrà que hablar pues de Ferdinando Carlesi como traductor hispanófilo dentro del panorama que presentaba el débil Hispanismo italiano de los primeros decenios del siglo pero nunca como hispanista.

Y su mérito estuvo en la contribución a una mayor y sólida presencia de la Literatura española en Italia desde esa segunda fila en la que siempre aparecen los traductores.

II. EL PROBLEMA DE LA TRADUCCION.

II.1. El problema de la traducción.

Hablar de traducciones y traductores supone entrar en un terreno difícil y resbaladizo en el que parece que todos tienen algo que decir y en donde todavía siguen planteándose problemas como el de la traducibilidad o intraducibilidad de los textos poéticos que enfrenta a partidarios de uno o otro bando.

Acuerdo común parece ser sin embargo la distinción de dos tipos de traducciones, la literaria y la técnica y dentro de la primera la traducción poética frente a la de prosa¹.

Sin entrar en estos temas (ello nos llevaría a hablar de la cuestión de la literariedad de un texto) señalo que a partir de ahora sólo me referiré a la traducción literaria de textos en prosa y en concreto a la que se hace de las grandes obras del pasado.

Antes de pasar a hablar del problema de la traducción he creído conveniente dar unas breves notas sobre las posiciones de la crítica literaria en relación a los textos traducidos especialmente en este momento en el que han dejado de tener sentido los viejos trabajos de la edad romántica y postromán-

1. Para estas divisiones y para las diferencias entre un tipo y otro de traducción, véase GARCIA YEBRA V., En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia, Madrid, Gredos, 1983.

tica (Cesarotti, Tommaseo, Pascoli...) válidos hasta no hace tanto y en los que primaba la necesidad de transmitir lo que de exótico y de remoto había en los textos ayudándose para ello de los instrumentos que brindaba la Etnografía, la Filología y las Ciencias históricas².

Actualmente es ya toda una realidad la importancia que va adquiriendo la traducción automática y los avances que en este sentido está realizando la Lingüística Aplicada y Computacional con la implantación de archivos digitales aplicados a la transcripción de textos medievales o a la de instrumentos bibliográficos³.

El alto nivel de especialización al que se ha llegado en la Crítica Literaria y la reciente incorporación de las nuevas tecnologías de la información al estudio de la Literatura, han supuesto un desplazamiento de los intereses de estudio que han ido desde apreciaciones globales al análisis muy concreto y pormenorizado de algunos de los múltiples aspectos que encierra la traducción.

2. Un recorrido a través de seis siglos de traducciones (1367-1984) es el que presenta SANTOYO J. C., Teoría y crítica de la traducción. Antología, Barcelona, Bellaterra, 1987. A través de la lectura del libro de Santoyo se pone en evidencia de qué manera la traducción ha contribuido a la formación de las lenguas y literaturas modernas y al desarrollo del pensamiento lingüístico.

3. Un resumen de los logros más importantes a los que se ha llegado en este campo es el que presentan FAULHABER B. Ch. y MARCOS MARIN F., "ADMYTE: Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles", en Cor, XVIII (1989-90), págs. 131-45.

En cierta medida a ello ha contribuido también la relevancia que hoy tiene la llamada crítica periodística frente a la que se hace en los centros universitarios, y que aparece tan cercana a la opinión del público, quien en materia de traducciones parece tener siempre la última palabra.

Basta dar un repaso a lo que en los últimos años se viene publicando para darse cuenta de que hay un creciente interés por los aspectos lingüísticos y prácticos de la traducción (Traducción y teorías lingüísticas, la Semántica, la Crítica textual, la Ciencia de la traducción y sus aplicaciones a la enseñanza de las lenguas, etc.)⁴ en textos no literarios mientras que en el campo específico de la literatura se abordan temas muy concretos (el estudio de una obra desde las distintas versiones o un aspecto muy particular de éstas) y se abandonan empresas más amplias como podría ser, por ejemplo, una historia de las traducciones italianas del Quijote, todavía por hacer⁵.

4. Véase en propósito WILSS W., The Science of Translation: an Analytical Bibliography, 2 vols., Madrid, Wolfram, 1970-72 y Processi traduttivi: teorie ed applicazioni (Atti del Seminario sulla Traduzione (Brescia, 19-20 nov. 1981), Brescia, La Scuola, 1982.

5. Una llamada de atención en este sentido es la que hace MEREGALLI F., Introduzione a Cervantes, Bari, Laterza, 1991, pág. 186. Otro campo de estudio para la crítica literaria actual es la de la edición y estudio de viejas traducciones que despiertan el interés del especialista y la curiosidad de un público más amplio. Señalo aquí la edición crítica de la traducción inglesa del Lazarillo de Tormes de David Rowland (1586) aparecida recientemente a cargo de Gareth A. Davies bajo el título de The Pleasant History of Lazarillo de Tormes, Newtown, Gregynop Publ., 1991.

Desde otro punto de vista son también dignos de mérito los trabajos de investigación que sobre estos temas se llevan a

El estudio de la traducción de una obra literaria requiere una labor de conjunto y en la que la voz del crítico sería una más a tener en cuenta y que no tendría demasiada validez si antes no se hubieran escuchado la del lingüista o la del historiador de la Literatura, por ejemplo.

Tal vez una puesta en común de las conclusiones a las que se llegara en cada una de las ramas de la Filología sería demasiado extensa y hasta incongruente con la tónica de los tiempos que corren.

cabo en los departamentos universitarios pero que de no ser publicados y dados a conocer, acaban por pasar del todo inadvertidos.

Recuerdo los estudios de Frances LUTTIKHUIZEN, iniciados en la Universidad de Barcelona bajo la dirección del prof. J. M.

Blecua y que sirvieron de tesis doctoral presentada en el año académico 1985-86: Las traducciones inglesas de las Novelas

Ejemplares: Traducciones y traductores (1640-1972) y a la que siguió la debida difusión en revistas especializadas.

De próxima aparición en las Actas del V Congreso de la Asociación de Cervantistas celebrado en Alcalá de Henares del 25 al 27 de noviembre de 1991, se puede ver el panorama general de la recepción de la obra cervantina (traducciones, interpretaciones, etc.) en las principales lenguas del mundo.

6. De esa mutua colaboración que sería necesaria para llegar a resultados verdaderamente satisfactorios habla Margherita Morreale en estos términos: "En la difícil tarea de descubrir una traducción, el historiador de la literatura, tras escoger entre «flor» y «flores», quisiera ser lingüista para apresar mejor la situación en que dichas flores -o abrojos- han nacido; el lingüista a su vez, quisiera obtener del filósofo unos textos más depurados y seguros, los tres, para completar su obra apelan, por un lado, al crítico, cuyo buen sentido captará esa 'chispa' por la que el traductor se diferencia del simple artesano, y, por otro, al historiador de la idea aquilatar el travase de los conceptos de un ambiente cultural a otro". Cfr. MORREALE M., "los cabos sueltos en el estudio de las traducciones de textos de antaño", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano (22 de febrero de 1980, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981, págs. 171-3, pág. 171.

Ahora bien, sin caer en generalizaciones que no llevan a ninguna parte, el desmontar el complicado entramado en el que se realiza una traducción puede ser una labor provechosa a la hora de entender el significado de la misma dentro del ambiente cultural que la vio nacer⁷.

Primeramente conviene plantear en una serie de puntos los problemas con los que nos encontramos cuando queremos abordar el estudio de un texto traducido.

7. De ese "desinterés" de la Crítica literaria por el estudio de las traducciones habla García Yebra: "Son muy pocos los críticos literarios que prestan atención a esta faceta de la obra que enjuician. Lo hacen generalmente sólo en casos extremos, es decir cuando la traducciones, o les parece extraordinariamente buena, o cuando les parece, o es, extraordinariamente mala". Cfr. GARCIA YEBRA V., *op. cit.*, pág. 43. Plenamente consciente de que mi trabajo no tiene en cuenta aspectos de vital importancia en este tipo de estudios, he preferido sacrificar la especialización en un punto en miras de una idea más general sobre la función que se le dio al traslado del Lazarillo del español al italiano.

II.2. Traducibilidad o intraducibilidad.

El problema de la traducción literaria está todavía abierto y sin resolver por lo menos desde un punto de vista teórico dada la multiplicidad de los confines que lo delimitan.

Aunque existe una amplísima bibliografía sobre el tema, siguen planteándose preguntas como cuál es la mejor traducción que se puede presentar a un público; qué es lo que se tiene que traducir; hasta qué punto el receptor puede convertirse en juez único, incluso la incógnita que las resume e ingloba a todas, es decir, si es posible o no la traducción de un texto.

Anticipo la opinión de Carlesi quien sale en su propia defensa colocando la posición del traductor en un punto intermedio:

"ma la lettura non può sempre e per tutti essere uno sforzo: se le difficoltà sono molto gravi e i lettori poco preparati, è necessario che tra questi ultimi e l'autore si frapponga un intermediario cortese" (30.01/XIII).

Desde mi punto de vista carece de sentido negar la posibilidad de la traducción cuando es algo real el hecho de que cada

día va siendo más necesaria en la sociedad moderna debido al importante papel que ha adquirido la comunicación entre los pueblos. Más que abogar por ella o rechazarla habría que tratar de establecer unos elementos de análisis que permitan poder definir y delimitar los distintos tipos de traducción a los que puede someterse un texto (transposición, adaptación, vulgarización, modernización, recreación, etc.).

Argumentar, como se ha venido haciendo, la no posibilidad de la traducción con la idea de que el lenguaje es expresión y que como tal es algo único e irrepetible y que por lo tanto sólo pudiendo leer en la lengua original estamos en condiciones de captar el verdadero mensaje que transmite el autor, supone impedir a una cultura su expansión hacia otra y la compenetración de ambas. Más aún, no tendría ningún sentido en una época como la nuestra en la que las fronteras caen abajo y en la que

8. La exclusividad de las lenguas, de sus respectivos sistemas de representación y de las diferentes concepciones del mundo que encierra cada una, ha sido siempre la prueba de oro que se ha aportado cuando se quería negar la traducibilidad de un texto. Hablando de la poesía, precisamente el campo que más discrepancias suscita, Malmberg dice: "Toute langue représente une structure unique. Elle représente une conception du monde qui lui est propre et qui n'a de correspondance exacte dans aucune communauté linguistique. Sous ces conditions, toute traduction devient impossible". Cfr. MALMBERG B., "Observations théoriques sur la traduction", en La Traduzione. Saggi e Studi, Trieste, Lint, 1973, págs. 1-23, pág. 6.

Mientras que la postura contraria está expresada en las palabras de Jakobson: "Ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e rappresentata in qualsiasi lingua esistente". Cfr. JAKOBSON R., "Aspetti linguistici della traduzione", en Saggi di Linguistica generale, Milano, Feltrinelli, 1970^a, págs. 56-64, pág. 59.

la comunicación entre todos los seres humanos prima a veces por encima de las exigencias de un país o de una cultura.

De sobra es sabido que en algunos momentos defender la intraducibilidad de una obra maestra de la Literatura ha partido de la idea previa de considerar como propio y exclusivo de una comunidad lingüística lo que otras no estarían en condiciones de entender en otra lengua que no fuera la del original.

Recuerdo aquí la polémica que se desató en España a finales del siglo XIX ante el enorme interés que ingleses y alemanes manifestaban en traducir a sus respectivas lenguas y de la manera más acertada posible El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha lo cual causaba la indignación de quienes insistían en la peculiaridad hispánica del genio de los ingenios, Don Miguel de Cervantes⁹.

9. La polémica que acabó siendo una lucha verbal resulta interesantísima y sirve para comprender el espíritu con el que se leía y era interpretado el Quijote. Véase el curioso artículo de ASENSIO Y TOLEDO J. M., "¿Puede traducirse el Quijote?", Sevilla, 1873, págs. 1-8 y véase también el libro no menos mordaz de SBARBI Y OSUNA J. M., Intraducibilidad del Quijote, pasatiempo literario o apuntes para un libro grueso y en folio, Madrid, A. Gómez Fuentenebro, 1876.

La cuestión se volvió a plantear con motivo del III Centenario de la publicación del Quijote, en 1905. Cejador y Fragua empieza reconociendo que el Quijote es patrimonio de la Humanidad pero inmediatamente después añade: "El realismo del Quijote está en la pintura de la sociedad española. ¿Pero cómo llevar a cabo esa pintura si no es con el habla genuinamente castellana, que encierra ya en sí el carácter, la idiosincrasia y el modo de pensar de los españoles? Haced hablar á Sancho, á Sansón Carrasco en francés, una Teresa Panza francesa, unos galeotes franceses. He aquí por qué el Quijote es verdaderamente intraducible. El idioma es el alma de un pueblo y en él lleva estampado su carácter". Cfr. CEJADOR Y FRAGUA J., "El Quijote y la lengua castellana", en La lengua de Cervantes.

Estas ideas presuponían ya un concepto equivocado de la traducción entendida como una tarea en la que había de pasar palabras y expresiones de una lengua a otra haciendo que entre aquellas existiera una correspondencia unívoca de forma y contenido.

De nuevo Carlesi mantiene una opinión del todo moderna dando por inútil esa forma de concebir el trabajo del traductor:

"Se mi veniva fatto di dire che traducevo il Don Chisciotte, di solito mi sentivo subito domandare se conoscevo bene lo spagnolo. Domanda logica, onesta, giustificata, ma che mi spiaceva assai, perché capivo che a lavoro finito qualche docente di lingua spagnola avrebbe preso il mio libro, lo avrebbe accuratamente collazionato con l'originale, e, in base a una dozzina di vocaboli non tradotti a modo suo, avrebbe dato sentenza inappellabile. Ora, chiunque abbia conoscenza anche elementare del testo del Don Chisciotte sa benissimo che «ahí no está el busilis». L'interpretazione strettamente lessicale dei capolavori su cui s'è lungamente esercitata la critica di tutti i paesi del mondo è ormai fatta e consacrata in commenti, dizionari speciali e

Gramática, y Diccionario de la lengua castellana en el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, 8 vols., Madrid, J. Rates, 1905, vol. I, págs., 545-64. pág. 555.

Tradurre il DON CHISCIOTTE

Fatica ardua e piena di responsabilità: Carlesi in cinque anni di lavoro ha condotto a termine l'impresa in modo magistrale.

Oggi il «DON CHISCIOTTE» è un classico italiano.

Chi lo ha letto

ritroverà con gioia nella nuova veste l'immortale capolavoro.

Chi non lo ha letto

si affretti a procurarsi ore ed ore di ineshausto godimento.



TRE SECOLI E MEZZO
CONTA ORMAI IL
DON CHISCIOTTE
MA CHE OPERA
GIOVANE E FRESCA!

2

VOLUMI

1500 PAGINE

UN RITRATTO IN CALCOGRAFIA
RILEGATURA IN TELA VERDE E ORO
AGLI ABBONATI

L. 20

AGLI ACQUIRENTI

L. 40

Librai, approfittate dell'occasione per compiere numerose associazioni.

Mondadori

2) Página de publicidad que la editorial Mondadori incluía en algunas revistas de la época inmediatamente después del gran éxito que en 1933 supuso la primera edición de la traducción del Quijote a cargo de F. Carlesi.

traduzioni eseguite con fedeltà letterale"
(35.01/3).

Estas palabras dichas en 1935 y apenas concluido el constante desafío que le supuso la traducción de la lengua de Cervantes, hablan de alguien que sabe muy bien el terreno que pisa y que por eso mismo escapa a consideraciones demasiado simples. Y como sostiene Terracini, traducir no significa reproducir formalmente el idioma de otra cultura sino más bien:

"...trasporlo da una forma culturale ad un'altra, giacché ogni lingua, considerata storicamente, ci appare come il prodotto elaborato dalla tradizione di una particolare forma di cultura"¹⁰.

El traductor mantiene no sólo dos lenguas sino también dos respectivas culturas. La traducción tiene razón de existir en cuanto representa uno de los vehículos con los que la cultura se transmite y se expande por el mundo.

Respecto a la extrema particularidad de las lenguas, la cultura en general tiene un carácter universal y cada una de sus elaboraciones (literatura, arte, música, pintura...) deberá tender a la expansión. Gracias a la traducción un texto puede ser conocido en el mundo y a ésta debe gran parte de su fama. Queda el hecho de que la traducción, a pesar del aspecto posi-

10. TERRACINI B., Il problema della traduzione, cit., pág. 17.

tivo de culturización que conlleva en sí, es siempre una aproximación¹¹ respecto al texto original del que tiende a alejarse para ir al encuentro del lector que la recibe en la lengua de llegada¹². Con lo cual y acudiendo otra vez a las llanas palabras de nuestro traductor:

"...legga, chi sa e può gustarlo il testo e lasci che altri si contenti della nuova forma" (30.01/14).

La traducción es un concepto relativo en el sentido de que en el paso de un sistema lingüístico a otro siempre hay una pérdida de significado. Catford sostiene a este propósito:

11. Y ello porque el lenguaje no es sólo un medio de comunicación como otros muchos sino es lo que fundamenta la comunicación; más todavía: "il linguaggio è realmente la fondazione della cultura. In rapporto al linguaggio tutti gli altri sistemi di simboli sono accessori o derivati". Cfr. JAKOBSON R., op. cit., pág. 28.

12. Este carácter de aproximación es lo que trató de expresar SCHLEIERMACHER cuando el 24 de junio de 1813 leía en la Academia de Ciencias de Berlín su discurso sobre los diferentes modos de traducir: "Über die verschiedenem Methoden des Übersetzens". Desde Schleiermacher se distinguen dos posibilidades en la traducción literaria: que el traductor mueva al lector al encuentro del autor o al contrario. En primer caso el traductor intenta sustituir el conocimiento de la lengua original de que carece el lector; en el segundo intenta que el autor se exprese en la lengua del lector. De cualquier modo, la revolución de Schleiermacher está en negar la traducción transparente y en aceptar que siempre se trata de una aproximación, por lo general de la lengua del autor a la del lector. Cfr. GARCIA YEBRA V., op. cit., pág. 43 y ss. y también MEREGALLI F., "Sobre la traducción literaria", en Actas de las jornadas de Estudio suizo-italianas de Lugano, cit., págs. 163-9, pág. 167.

"The limits of translatability in total translation are, however, much more difficult to state. Indeed, translatability here appears intuitively to be a cline rather than a clearcut dichotomy. Source language text and items are more or less translatable or untranslatable"¹³.

También Nida y Taber confirman la misma idea: la traducción consistiría en reproducir en la lengua de llegada el mensaje de la lengua de salida aun a sabiendas de que:

"The absolute communication is impossible but that is true not only between languages but also within a language [...] Interlingual communication is always possible despite seemingly enormous difference in linguistic structures and cultural features"¹⁴.

En el caso que nos ocupa el español y el italiano son tipológicamente dos lenguas románicas que como tales comparten un sustrato etimológico común: el latín vulgar¹⁵.

13. CATFORD J.C., A Linguistic Theory of Translation, London, Oxford University Press, 1965, pág. 93.

14. NIDA E. y TABER C., The Theory and Practice of Translation, Leiden, Brill, 1969, pág. 483.

15. Para los fenómenos fonológicos, morfológicos y sintácticos comunes a las lenguas del dominio románico (portugués, español, catalán, francés, occitano, franco-provenzal, sardo, italiano, ladino, dalmata, rumano) y puesto que aquí no son suficientemente tratados, véase RENZI L., Introduzione alla filologia romanza, Bologna, Il Mulino, 1978², págs. 133-55.

Al poder ser incluidas dentro del mismo ciclo o área cultural, la homogeneidad de los respectivos valores culturales permite una equivalencia más fácil entre los elementos lingüísticos (fenómenos gramaticales, semánticos, etc.) lo cual ayuda al grado de percepción del mensaje ya en la lengua de llegada¹⁶.

La semejanza en las dos lenguas de unas formas de vida y cultura representa un punto de referencia seguro, un denominador común, que facilita la comparación entre los valores -siempre relativos- de los dos sistemas lingüísticos que el traductor maneja.

Hay que añadir también que esto, que puede ser una ventaja, se puede convertir también en un inconveniente tanto para el traductor que ha de combatir todo tipo de interferencia lingüística, como para el lector que tiende a eliminar lo que de exótico y diverso alberga el otro sistema.

16. Sobre este concepto véase BALLY C., Linguistica generale e linguistica francese, Milano, Il Saggiatore, 1963, págs. 159 y ss. Precisamente eso mismo ha hecho que a veces se haya apostado por una lengua dentro de las del mismo ciclo cultural negando ciertos valores a las otras y cayendo en una especie de imperialismo lingüístico de la traducción. Léanse las declaraciones de la Sra. Staël sobre la exclusividad del francés para las traducciones de los clásicos: "Si les Géorgiques de l'abbé Delille ont été justement admirées c'est parce que la langue française peut s'assimiler plus facilement à la langue latine qu'à toute autre; elle en dérive et elle en conserve la pompe et la majesté; mais les langues modernes ont tant de diversités, que la poésie française ne saurait s'y plier avec grace". Mme STAEL-HOLSTEIN, "De l'esprit des traductions", en Oeuvres, 3 vols., Paris, Lefèvre, 1838, vol. III, págs. 601-6, págs. 602-3.

El pensar que el español es una lengua fácil para un italiano constituye aún hoy día una idea generalizada y todavía hay quien se presta, apenas ha aprendido las primeras palabras, a embarcarse en proyectos de traducción cuyos resultados dejan mucho que desear¹⁷.

El mismo Carlesi se hace eco de este error común y con la traducción del Quijote lo que intentó fue poner orden al caos de versiones, adaptaciones y reducciones que se hacían de la obra de Cervantes sin el mínimo respeto al original, lo que le hizo decir en más de una ocasión expresiones como éstas dirigidas a esa gran masa de traductores que, diccionario en mano, probaban fortuna:

17. La idea es vieja. A la relevancia que tuvo el francés como "lingua di tutti" se unió en las primeras décadas del siglo la idea de la aparente facilidad del español. Sobre esto mismo dice Papini: "E'una vergogna per gli uomini colti di questo paese che la seconda lingua del sì, la letteratura non del Cervantes solo ma del Calderon e di Quevedo non sia familiare tra noi. Se voi interrogate un curioso lettore italiano "Leggi lo spagnolo?" risponde: "Un poco sì. Lo spagnolo si capisce tutti, più o meno". E non è vero e tanto non è vero che a costui non vien mai voglia di leggere opere castigliane. In Italia tutti s'immaginano di sapere lo spagnolo e perciò nessuno lo studia e per conseguenza nessuno lo sa". Cfr. PAPINI G., "Amore di Spagna lontana", en Vo III (1911), pág. 16. Medio siglo más tarde las cosas no habían cambiado tanto. Véase RAPETTI G., La traduzione è un'arte, Ravenna, Soc. Edit. Ravennate, 1958, págs. 8 y ss. Para la situación actual, que no difiere tanto de la que hace casi noventa años en cuanto al conocimiento 'real' que se tiene de la lengua y la literatura españolas, véase DE CESARE G. B., "Situación del español y la enseñanza en Italia", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano, cit., págs. 61-4.

"Chi pretendesse di fare una traduzione senza conoscere la lingua da cui vuol tradurre rischierebbe il manicomio" (56.01/393).

II.3. La traducción: un acto de comunicación complejo.

En las distintas definiciones que se han dado de la traducción literaria la que más amplia y correcta me resulta es la que da Franco Meregalli: una forma de comunicación que por llevarse a cabo entre dos lenguas diferentes es además una forma de mediación:

"mais il y a aussi une forme de médiation -et il s'agit d'une médiation très filtrante- qui est caractéristique de la Littérature, et qui n'existe pas dans la musique et dans les arts de l'espace: c'est la traduction. La littérature doit recourir à un moyen presque complètement conventionnel, à savoir la langue [...] Cette communication se réalise d'une façon profondément différente à l'intérieur d'une langue et lorsqu'il faut passer d'une langue à l'autre"¹⁸.

La traducción entendida como un acto de comunicación pero distinto y mucho más complejo que el que se lleva a cabo en la

18. MEREGALLI F., "Sur la réception littéraire", en RLC (1980), págs. 134-49, pág. 143.

comunicación monolingüística. Si se comparan inmediatamente emergen las diferencias que separan una de otra y es precisamente en el análisis de éstas, en lo que se distingue la comunicación interlingüística de la monolingüística, desde donde podemos partir para abordar los problemas de la traducción.

En la comunicación monolingüística tenemos un emisor (el autor) que codifica un mensaje (el texto literario), que a su vez va a ser decodificado por un receptor (el lector) y en donde emisor y receptor comparten el mismo código lingüístico.

En la comunicación interlingüística contamos con un emisor (el autor) que codifica un mensaje (el texto literario) decodificado por un primer receptor (el traductor) que lo vuelve a codificar (la traducción) para un segundo destinatario (el lector)¹⁹.

El traductor analiza y segmenta el mensaje gracias a su competencia interlingüística que no sólo tiene que corresponder con la que posee de las dos lenguas (la de salida y la de llegada) con las que trabaja.

En realidad en la comunicación interlingüística se cuenta con dos emisores, dos destinatarios, dos códigos lingüísticos y con el que debería ser un único mensaje.

19. Véase el esquema que propone RIGOTTI E., "La traduzione nelle teorie linguistiche contemporanee", en Processi traduttivi: teorie ed applicazioni, cit., págs. 771-95, pág. 93. Rigotti siguiendo estas mismas ideas que damos, introduce otras frases en torno a esos cinco elementos.

Esta es la posición de J. Cohen para quien el traductor penetra en el circuito de la traducción siguiendo este esquema:

EMISOR > MENSAJE I > TRADUCTOR > MENSAJE II > RECEPTOR

Pudiendo hablar de traducción sólo cuando la información transmitida en el "mensaje II" equivale a la del "mensaje I"²⁰.

La crítica que se puede hacer a esta argumentación es que tal vez eso es posible cuando la lengua está usada con una función denotativa pero no así cuando se hace con una función connotativa, y ello porque:

"Sarebbe come dire che per poter giustificare l'esercizio della traduzione occorre postulare l'autonomia del significato. Ma se ciò è possibile in un sistema denotativo, non lo è più in un sistema connotativo, dove, se neghiamo l'autonomia del significante, dobbiamo coerentemente negare l'autonomia del significato. In un sistema connotativo infatti il rapporto tra contenuto ed espressione è un rapporto di necessità, di reciproco condizionamento, per cui l'idea plasma la forma e questa, a sua volta, condiziona l'idea"²¹.

20. COHEN J., Struttura del linguaggio poetico, Bologna, Il Mulino, 1974, pág. 59.

21. LANCIANI G., "Considerazioni sulla traduzione letteraria", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano, cit., págs. 147-52, pág. 148.

Y de hecho, en las recientes teorías sobre el proceso de la traducción literaria, no se incluye el "mensaje" como el elemento a comparar en las dos lenguas sino la realidad, la comprensión y la expresión a las que se llega en ambas. García Yebra²² esquematiza así el doble proceso de la traducción:

R  C  E LO TLO (=R¹)  C  E¹ LT TLT (=R²)  C  ...

Donde: R = realidad; C = comprensión; E = expresión; LO = lengua original; TLO = texto de la LO; LT = lengua terminal; TLT = texto de la LT y donde los sombreados verticales representan especie de vallas más o menos traspasables que impiden el desarrollo del proceso.

Tratándose de un acto de comunicación también para García Yebra, debemos puntualizar el papel que tiene el traductor y el lector en función del mensaje y del texto traducido.

Partimos de la idea que el texto es la primera forma de manifestación lingüística. Todo texto además muestra su condición de origen, una estructura y una función distintas y está elaborado con fines comunicativos y por esto mismo el traductor no traduce palabras o frases aisladas sino textos.

La traducción entendida como un hecho lingüístico orientado al texto, como un procedimiento que nos conduce desde un elemento textual en la lengua de salida a otro equivalente en la

22. GARCIA YEBRA V., Teoría y práctica de la traducción, 2 vols., Madrid, Gredos, 1982, vol. I, pág. 45.

lengua de llegada y que presupone por parte del traductor una comprensión sintáctica, semántica, estilística y textual ya en la L¹ (23).

23. A partir de ahora escribiremos L¹ para referirnos a la lengua de salida y L² para designar la lengua de llegada.

II.3.1. El traductor o sea el receptor primero y el emisor segundo.

La situación del traductor (también él escritor) difiere de la del autor en cuanto no tiene ninguna intuición segura de lo que debe comunicar; él escribe después de otro y después de que otro haya elegido sus palabras él también deberá elegir las suyas. Es cierto que antes de escribir él ha leído el texto extrayendo de la lectura los mismos beneficios comunes a cualquier lector. Su problema es que no puede pararse aquí. Mientras el lector común se contenta con tener en la mente una impresión del texto más o menos lúcida y neta sujeta a las deformaciones debidas a la propia personalidad interpretativa y, más en general, a su misma subjetividad, el traductor debe ser además un crítico. Como señala Franco Meregalli:

"Le traducteur est aussi un lecteur; mais il est quelque chose de plus qu'un simple lecteur, il utilise la lecture pour une opération ultérieure; en ce sens là, il s'apparent au critique: tout deux sont des métalecteurs"²⁴.

24. MEREGALLI F., "Sur la réception littéraire", cit., pág. 44.

Además deberá tener ciertas dosis de artista y -muy claro en el caso de Carlesi- una predisposición a compartir las ideas del autor que está traduciendo:

"un elemento essenziale, oltre all'altra condizione necessaria, l'affinità fra tradotto e traduttore: la vocazione, termine che ricondotto alla sua etimologia non contiene nulla di solenne; difatti l'ottimo traduttore sarà colui che avrà messo tutto l'acume della sua attenzione nel captare i regni che un poeta o un'opera sembrano inviargli come al loro destinatario privilegiato"²⁵.

Carlesi va más allá y entiende la traducción como una colaboración del traductor con "l'anima dell'autore":

"la traduzione ha il valore di una collaborazione in cui l'autore detta dentro il traduttore e questi scrive nella propria lingua: «Io mi sento un che quando un'altro spira...»" (30.01/20).

Para el lector existe siempre la posibilidad de volver al texto para comprenderlo mejor mientras que el traductor deberá formularse una serie de enunciados que una vez definidos serán definitivos. En esta formulación encuentra numerosas dificultades.

25. TENTORI MONTALVO F., "Esperienze di un poeta traduttore", en La traduzione del testo poetico (ed. F. Buffoni), Milano, Guerrini, 1989, pág. 258.

des siendo la más importante de todas la relación asimétrica, por lo que respecta al texto literario, que existe entre autor-emisor I^a y receptor I^a-traductor. Esto significa que el traductor-receptor puede no coincidir con el autor en la forma de entender el texto y ello porque en cuanto al texto emisor y receptor pueden adoptar estrategias distintas.

El traductor es antes que nada, un lector y por lo tanto un mismo texto como el Lazarillo de Tormes por ejemplo, está abierto a tantas lecturas como lectores y traductores haya y por eso mismo:

"nunca hay dos traducciones del mismo libro coincidentes en todo. Y no es en la traslación a la nueva lengua, no es en la fase de expresión sino en la recepción, en la comprensión del texto por el traductor, donde el texto comienza a ser algo propio del traductor y a no ser ya el mismo"²⁶.

Carlesi reconoce este hecho pero se salva en salud acudiendo al concepto de la "plusvalenza" que consiste en una especie de desarrollo artístico que la obra va adquiriendo con el tiempo independientemente de la intención primera con la que la elaboró su autor:

26. GARCIA YEBRA V., Teoría y práctica de la traducción, cit., vol. I, págs. 31-2.

"la plusvalenza [...] che i capolavori acquistano con gli anni, via via che s'empiono di nuovi significati che possedevano in germe e che si sviluppano quando trovano ambiente e terreno adatti. E non son riflessi e patine d'oro vecchio e lacche antiche, care a squisiti ricercatori di ricette estetiche, ma una vita ch'essi continuano a vivere, ricca di crescenze [...] che s'irradiano in estensione e profondità dentro lo spirito dell'epoche nuove"

(42.01/6).

La idea expresada por Carlesi con ciertas dosis de romanticismo alude a lo que hoy se entiende por 'obra abierta', es decir, las mil maneras distintas en que puede ser interpretada una obra de arte²⁷.

27. El concepto de "plusvalenza" expresado por Sainte-Beuve en varios de sus escritos peca, como toda su producción crítica de excesivo psicologismo en un afán por captar lo que es propio del arte. Carlesi en realidad se está refiriendo a las múltiples interpretaciones que una obra literaria ofrece. Lo que también Umberto Eco llama "opera aperta" y "opera aperta in movimento" y que se puede resumir en estos tres puntos: "1) le 'opere aperte' in quanto in movimento sono caratterizzate dall'invito a fare l'opera con l'autore; 2) ad un livello più vasto (come genere della specie «opera con movimento») esistono quelle opere che, già fisicamente compiute, sono tuttavia 'aperte' ad una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere [...] 3) ogni opera d'arte [...] è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un 'gusto', una 'esecuzione' personale". ECO U., Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962², pág. 60.

Esto significa que analizando las distintas versiones del mismo texto en la L² nos encontraremos de frente a textos distintos desde el momento en que todo traductor escribe en su propio idiolecto personal y siguiendo en la L¹ su interpretación del texto²⁸.

La comunicación literaria es bien distinta de la científica, por ejemplo. En Literatura se habla del éxito de una obra cuando el receptor es capaz de interrumpir su habitual descodificación del texto y logra encontrar un lugar para desarrollar un método 'imaginativo' también de descodificación.

Traducir conlleva dos facetas, una semasiológica y otra onomasiológica:

"En la fase de la comprensión del texto original el traductor desarrolla una actividad «semasiológica» [...] Es decir, en esta fase el traductor busca el contenido, el sentido del texto original. En la fase de la expresión la actividad del traductor es «onomasiológica» [...] El traductor busca ahora en la lengua terminal las palabras, las expresiones para reproducir en esta lengua el contenido del texto original"²⁹.

28. Cfr. NEWMARK P., Approaches to Translation, Oxford, Pergamon, 1981.

29. GARCIA YEBRA V., Teoría y práctica..., cit., pág. 30.

Esto es necesario porque la comunicación literaria es distinta tanto para el emisor como para el receptor, el cual reconstruye el mensaje del texto lentamente mientras dura la lectura. A la comunicación total se llegará sólo si el traductor-lector está preparado para operar dentro del texto de forma creativa o, mejor dicho, recreativa. Sería este aspecto el que constituiría la marca de diferenciación entre traducción científica y literaria, lo que Pavese llamaba "la seconda creazione":

"ci sono due generi di traduzione: l'uno quello da me scelto, l'altro il metodo scientifico e allora l'ideale è senza mezzi termini, la versione interlineare che serva agli studentini o la traduzione precisa, fredda e impersonale ed allora, se pure è possibile ottenerla, il pubblico ci capirebbe poco davvero, o una traduzione che sia una seconda creazione, esposta ai pericoli di ogni creazione..."³⁰.

30. Cfr. PAVESE C., Lettere. 1924-44, Torino, Einaudi, 1966, pág. 26. Sigue Pavese en otro momento hablando de lo que se necesita a la hora de hacer una buena traducción literaria: "Per tradurre bene bisogna innamorarsi della materia verbale di un'opera e sentirla rinascere nella propria lingua con l'urgenza di una seconda creazione. Altrimenti è un lavoro meccanico che chiunque può fare" (Ibid., pág. 212). En el caso de Carlesi ese "enamorarse" se dio con el Quijote de manera que a menudo es él quien habla utilizando las palabras de Cervantes.

Contrariamente a lo que ocurre con los textos científicos o técnicos, los textos literarios se prestan y exigen al traductor una especie de lo que W. Wilss denomina "juego lingüístico" por el que se lleva a cabo la equivalencia de la L¹ y la L² y que sigue unas reglas propias³¹.

La expresión artística es única y por lo tanto el traductor no debe traducir la lengua española si el texto está en español, sino la lengua del autor en ese momento.

El traductor asume un específico papel comunicativo, el del segundo emisor ("secondary sender", según Wilss).

Este papel está definido por cualidades subjetivas de naturaleza semántica y estilística por lo cual un traductor no es nunca completamente neutral con respecto al texto que traduce³².

Desde el momento que es un ser humano, con su propia individualidad, el resultado de la traducción depende de su predisposición hacia el texto y de su capacidad para poder resolver los problemas que se van planteando a medida que lleva a cabo la descodificación. Incluso en esos casos en que el traductor puede evitar drásticas decisiones de traducción porque se le

31. Cfr. WILSS W., The Science of Translation: Problems and Methods, Tübingen, Narr, 1982, pág. 157. Wilss estudia el concepto de equivalencia que es el que después, expresado de maneras distintas, constituirá la piedra clave sobre la que se basa la llamada "Ciencia de la traducción".

32. Claramente lo expresa TERRACINI cuando dice que exigir la neutralidad del traductor es pedir un imposible: "egli agisce sotto la spinta di impulsi che con la neutralità non hanno nulla a che fare". Op. cit., pág. 43.

presenta un texto transparente del que puede mantener el perfil sintáctico y semántico de la L¹, incluso en esos casos, su influencia sobre el texto puede ser notable.

Bastaría leer las páginas de Psicopatología de la vida cotidiana de Freud para ver de qué modo toda traducción lleva las huellas de su traductor cuando comprobamos la importancia que en nuestros actos lingüísticos tienen los recuerdos de la infancia, la situación anímica del momento, las distracciones, los olvidos, la pérdida de memoria, los descuidos, etc.³³.

Carlesi, como buen profesional, no habla de ello y se limita a elaborar lo que dice ser su "grammatica della traduzione" (56.01/402) en la que regla número uno es que el traductor parta de una idea clara de los múltiples significados que tiene el texto:

"Possiamo quindi dedurre che chiunque nel tradurre si parte con un preconetto è facilmente tratto, anche nolente, a sforzare e sformare il testo secondo il cuor suo. Mentre se un'opera ammette -per intenzione dell'autore e per insinuazione dei critici- più e diverse interpretazioni generali o par-

33. Cfr. FREUD S., Psicopatologia della vita quotidiana, Torino, Boringhieri, 1990^a, págs. 66-145. Aunque no entra en nuestro campo y es difícilmente demostrable contando tan sólo con el texto escrito, lo que dice Freud es realmente ilustrativo para este aspecto de la traducción, especialmente el capítulo dedicado a los lapsus verbales y en concreto los producidos en la lectura y en la escritura.

ticolari, il traduttore deve per fedeltà e lealtà cercar di riprodurre la plusvalenza" (56.01/398).

Aquí él maneja dos conceptos bien distintos: el de obra abierta y el de un tipo de alteración que el traductor puede llevar a cabo dando más importancia a un aspecto del contenido con respecto a otros. En realidad sabe bien de lo que se trata en cada caso pero así con el primero puede justificar el segundo.

Según Levy³⁴ el traductor tiende a alterar el texto en el paso de la L¹ a la L² de dos maneras distintas:

a) eligiendo entre los varios términos equivalentes o casi equivalentes, un término extranjero genérico con significado más amplio seleccionado entre las palabras semánticamente cercanas la primera que cree más conveniente.

b) construyendo sus frases el traductor tiende a explicar las relaciones lógicas entre las ideas incluso cuando no están expresadas en el texto original, convirtiéndose así en intérprete del destinatario final del texto.

Estas consideraciones, indudablemente acertadas, no agotan el problema en cuanto no se puede limitar la cuestión a dos aspectos. En realidad las alteraciones que lleva a cabo el traductor pueden ser de otra naturaleza como, por ejemplo, la eli-

34. Cfr. LEVY' J., "The Art of Translation", en The Nature of Translation (a cura de J. Holmes), Mouton, The Hague, 1970.

minación de enunciados enteros, la adición de otros, la reformulación del texto incluso a nivel estructural, etc. y que darían lugar a lo que en italiano se conoce con el nombre de 'rifacimento' (recreación):

"[...] vale a dire, di una operazione letteraria nella quale un dato «transletterario» (un mito, un complesso di situazioni, un genere e persino una singola opera, o un suo elemento) vengono assunti quale struttura di riferimento o significante per un'opera nuova"³⁵.

Sobre este concepto volveremos más adelante cuando veamos el estudio de la traducción del Lazarillo de Tormes hecha por Carlesi.

Lo que nos interesa es diferenciar las condiciones que llevan al traductor a optar por determinadas elecciones, algunas involuntarias (por ejemplo, el acercamiento personal al texto y ciertos procesos de identificación con el contenido de la materia que traduce) y otras motivadas (las operadas en función del tipo de lector que va a recibir el texto traducido).

Sobre la lectura que lleva a cabo el traductor, quien por lo general tiende a focalizar algunos aspectos particulares de un texto en detrimento de otros, algunos críticos han ampliado la

35. FORTINI F., Traduzione e Rifacimento", en La Traduzione. Saggi e Studi, cit., págs. 121-39, pág. 130.

clasificación de Levy'. Lotman³⁶, por ejemplo, fija cuatro comportamientos por parte del traductor-lector:

a) cuando el lector focaliza el contenido extrayendo el tema o idea principal;

b) cuando el lector intenta aferrar la complejidad de la estructura de una obra y el modo en que los distintos niveles intervienen;

c) cuando el lector extrae de forma deliberada un nivel del texto por motivos o con una finalidad puramente personales;

d) cuando el lector descubre elementos no fundamentales o básicos de la génesis del texto y los usa con fines puramente personales.

De estos casos el primero es el más inadecuado por lo que respecta al mantenimiento del mensaje del texto aunque bien sabemos que, especialmente en el campo de la novela, los traductores pueden focalizar el contenido a expensas de la estructura formal cayendo en una transposición o imitación del texto inicial³⁷.

36. Cfr. LOTMAN J., La struttura del testo poetico, Milano, Mursia, 1972, pág. 86 y ss.

37. Cfr. PAZ O., Traducción: Literatura y literalidad, Barcelona, Tusquets, 1971. Paz parte de la premisa orteguiana de que "Traducir es muy difícil [...] pero no es imposible" (pág. 14) para después establecer las diferencias entre traducción e imitación en poesía. Véase también del mismo autor "Teoría y práctica de la traducción", en El signo y el garabato, México, J. Mortiz, 1980, págs. 55-109, en el que el escritor colombiano plantea el tema de los valores denotativos y connotativos del lenguaje para concluir que esta propiedad segunda se manifiesta en la prosa y no sólo en la poesía.

El segundo es el comportamiento ideal. De todas maneras no dejan de ser meras apreciaciones que se escapan a lo que luego es la realidad: un texto literario difícilmente entra en un tipo de lectura fija.

Si el texto es percibido como un objeto que produce una sola lectura invariable, cualquier desviación por parte del traductor-lector puede ser juzgada como una transgresión. Este es el juicio que podría ser aplicado a los documentos científicos en los que los hechos son presentados en términos objetivos tanto para el lector de la L¹ como para el de la L² mientras que en los textos literarios la situación es bien distinta:

"La traducción literaria no pasa, en principio, de una microlengua a una microlengua sino de una lengua natural, de un universo de sistemas de denotaciones y connotaciones inmenso a otro universo igualmente inmenso"³⁸.

En los últimos enfoques en la Ciencia de la traducción ha habido un desplazamiento de la atención hacia el receptor, particularmente en Alemania con el movimiento de la «Rezeptions-Asthetik».

El lector ha pasado a ser no un mero consumidor del producto literario sino más bien el productor de un texto o el que

38. MEREGALLI F., "Sobre la traducción literaria", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano, cit., págs. 163-9, págs. 165-6.

completa el proceso de semiosis de la obra³⁹. Una nueva razón para considerar pura abstracción el concepto de lectura correcta, con lo cual una traducción no puede ser juzgada totalmente correcta o totalmente incorrecta. Sí se puede hablar, sin embargo, de una lectura que intente apresar el mensaje más verdadero y profundo del texto original.

Por otro lado, un traductor-lector que no conozca la obra completa así como las coordenadas histórico-culturales que la definen, difícilmente puede decirse que haya aferrado el significado de un texto.

Sobre esto el mismo Carlesi dice:

"il traduttore dovrà giovare soprattutto di commenti, interpretazioni dirette e indirette, sussidi storici, filosofici, politici, che contribuiscano a porre il proprio autore nel quadro del suo tempo e del suo spirito. Così per forza di cose la conoscenza generica della lingua diventa meno preponderante" (56.01/394).

39. Cfr. CORTI M., An Introduction to Literary Semiotics, Bloomington, 1978. Véase también el panorama que presenta SPINAZZOLA V., La democrazia letteraria, Milano, Comunità, 1984. Sin entrar en grandes profundidades, Spinazzola analiza la relación entre escritor y lector para concluir hablando de un receptor del mensaje literario que se erige en co-emisor del texto.

II.3.2. El mensaje.

El objeto de la traducción es el texto. Sería un error considerar todos los textos con el mismo criterio en relación al proceso traductivo. Como ya hemos indicado las características del texto difieren según se trate de un texto científico, técnico, literario o de otro tipo.

En la traducción literaria predominan los elementos connotativos a menudo distribuidos de manera distinta en la L¹ y en la L² y exigen que el traductor reformule creativamente un enunciado artístico tanto al nivel del contenido como al de la expresión. Por consiguiente función textual y función estética inmersas en el texto literario deberían ser tenidas en cuenta por el traductor.

Dentro de los distintos tipos de traducción literaria existe disparidad de criterios a la hora de hablar de traducción de textos poéticos con respecto a los de la prosa y por lo general se tiene la idea de que es más fácil, por ejemplo, trasladar una novela o un cuento para niños de una lengua a otra que hacerlo con una poesía. La idea no es del todo cierta puesto que la más 'prosaica' de las prosas puede esconder sus trampas al traductor.

En este sentido también se manifiesta Carlesi quien dando a entender una postura ecléctica apuesta en la mayoría de los casos por la "recreación" a costa de que:

"Tuttavia come anche questo termine di «rifacimento» suona vago, indeciso, inesatto! C'è rifacimento e rifacimento, bisogna distinguere, ne convengo io stesso, che così mi trovo fra il sì e il no, di risolvere altro che caso per caso (qui ha ragione il Valgimigli). Tocca al traduttore risolverlo" (56.02/186).

Efectivamente, habría que añadir que cada texto tiene unas características "sui generis" que no se pueden incluir en una regla general que los englobe a todas por igual.

La concepción más generalizada por parte de un traductor delante de un texto en prosa consiste en hacer una distinción imaginaria entre lo que es la forma y el contenido y así, poder verse con la libertad de modificar la primera siempre que respete el segundo. Traduciendo del inglés al francés:

"[...] il faut repenser le texte en français. Le schéma est ici très simple: du signifiant A au signifié, supposé neutre et explicite autant qu'on le voudra, et de là au signifiant B. Approfondir le

signifié et le dire en français. Telle est la démarche: signifiant-signifié-signifiant"⁴⁰.

También Carlesi sigue ese camino cuyos pasos él llama "sostanza" y "accidente":

"quello che del traduttore è il primo compito è il più utile anche se modesto, l'informazione integrale del testo nella sua sostanza, con tutti i suoi valori e disvalori" (56.01/396).

"[...] e infatti, di fronte alla traduzione, l'originale è come un corpo, la cui anima -per avatar, per metempsicosi, per ka, come vi paia meglio detto- sia chiamata, tradotta, ad animare anche un altro corpo" (30.01/19).

Por lo general, no se respeta el estilo cuando en realidad no es algo accesorio sino que forma parte de la lengua misma. Incluso Nida en la formulación teórica sobre la traducción separa la forma del contenido y a pesar de que su definición puede ser válida, puesto que considera la traducción según un acercamiento comunicativo, peca de genérica y no es aplicable a todos los tipos de textos. Dice:

40. LAUGIER J. L., "Finalité sociale de la traduction: le meme et l'autre", en La traduzione. Saggi e Studi, cit., págs. 23-32, pág. 27.

"Translating consists in reproducing in the receptor language, the closest natural equivalent of the source language message, first in term of meaning and secondly in term of style"⁴¹.

Pero el significado de un texto literario ("meaning") incluye también el estilo y es una parte integrante de éste. Por lo tanto, la elección del equivalente será al mismo tiempo respecto al significado y al estilo. Nida sigue su argumentación estableciendo un criterio que sirva de ayuda para el trabajo del traductor:

"To reproduce the message one must make make a good many grammatical and lexical adjustments [...] The translator must strive for equivalent rather than identity [...] The best translation does not sound like a translation [...] Though style is secondary to content, it is nevertheless important. In trying to reproducing the style of the original one must beware, however, of reproducing something which is not functionally equivalent"⁴².

Los tres primeros puntos no precisan de un comentario por nuestra parte pues en ellos trata de resumir las características de una buena traducción. Sin embargo, el último merece una

41. NIDA, E. y TABER C., op. cit., pág. 12.

42. Ibid., pág. 12.

apreciación. Aun cuando el estudioso ponga en guardia al traductor sobre la importancia del estilo y su logro en la L², hay que decir que es imposible separarlo de la elección que éste opera en la lengua de llegada, y eso a nivel semántico, gramatical y fonológico. El traductor elegirá los equivalentes lingüísticos y estilísticos intentando aferrár lo que Ortega y Gasset llamaba "el silencio de la lengua" y que Terracini denomina "lo spirito della lingua", es decir:

"individualità creatrice propria di ogni idioma [...] e il variabilissimo margine di mobilità che ciascun individuo sa ritrovare nella propria lingua, là dove non la norma impera, ma il gusto suggerisce un valore, caso per caso, liberamente adeguato all'espressione"⁴³.

Y que en el texto aparece filtrado a través de la forma que le da su autor y reflejada en las particularidades de su estilo. Incluso en el caso de que el traductor atenúe tonos y colores según su gusto personal, deberá interpretar estilísticamente un texto y ello porque no se puede separar la lengua de lo que Terracini llama "interiorità dello stile".

Hay muchos lectores que todavía se adhieren al principio de que el contenido de una novela puede ser resumido, condensado

43. TERRACINI B., op. cit., pág. 61.

en unas líneas y que por lo tanto puede ser traducido sin problemas.

Hilaire Belloc en 1931 establecía algunas reglas generales para la traducción de textos en prosa diciendo:

1.- El traductor no debe ir en su trabajo traduciendo palabra por palabra o frase por frase; al contrario, deberá considerar la obra integralmente traduciendo por secciones y preguntándose a cada momento cuál es el sentido total que debe transmitir.

2.- Debe pasar "intention by intencion" teniendo presente que el sentido de un enunciado en una lengua puede ser más o menos enfático en la otra. Con "intention" ella entiende el peso que una determinada expresión puede tener en un determinado contexto en la L¹ y que podría resultar desproporcionado traducido así en la L².

3.- La esencia de la traducción está en "the resurrection of an alien thing in a native body"⁴⁴.

4.- El traductor nunca deberá introducir embellecimientos.

Estas reglas formuladas en 1931 no distan tanto de las que Carlesi posee y que ya empieza a dar a conocer en 1930 (30.01), debió de aplicar al Quijote (33.01) y explicó en sus escritos sobre la traducción (35.01, 56.01, 56.02). Pero no dejan de ser

44. BELLOC H., On Translation, Oxford, The Clarendon Press, 1931, págs. 48 y ss.

un Voilà comment. Prontuario e guida⁴⁵ que a la hora de la verdad pueden distar mucho de los resultados finales. Lo veremos con el Lazarillo.

Lo novedoso de estas normas dirigidas a todo traductor cuando se encuentra delante de un texto en prosa es que aceptan la idea de que el texto debe ser considerado como un todo estructurado y no como una serie de palabras o frases y que siempre se han de tener presentes las exigencias estilísticas y sintácticas de la lengua de llegada. Además, se dice que el texto original no deberá ser alterado por el traductor con añadidos o supresiones y que el traductor podrá modificar solamente lo que sea imprescindible para dar al lector un texto idiomáticamente conforme a la L². Así lo entiende también Carlesi.

El problema central para quien traduce un texto en prosa es la dificultad de determinar las unidades de la traducción. Mientras que el traductor de poesía puede considerar las divisiones ya marcadas en el texto como los versos, las estrofas, etc., la prosa aunque aparezca dividida en capítulos o secciones, posee una estructura que difícilmente sigue la linealidad que la división de éstos podría indicar.

45. Así rezaban los títulos de muchos manuales y libros de bolsillo que se hacían para ayudar en la difícil tarea de la traducción. Consistían en largas listas de palabras en las que a unas breves notas de tipo gramatical seguían las equivalencias con las que un término en una lengua A podía ser sustituido por otro en la otra lengua B.

Si el traductor traduce frases o periodos desconexos del texto y los pasa a la otra lengua sin tener en cuenta la relación de éstos con toda la obra, puede llegar al resultado de un texto en la L² con una notable pérdida de significado.

El traductor, debe pues mirar a la globalidad de la obra consciente de que ésta forma parte de un sistema más amplio. ¿Qué significa esto?, significa que para alcanzar, de la forma más completa posible, el objetivo número uno, la cualidad esencial de una traducción literaria, o sea la fidelidad total del mensaje comprendido en el texto, no debe limitarse a analizar mecánicamente lo que tiene delante escrito en la L¹ sino que deberá ir más allá. Con palabras de G. Mounin:

"In che cosa consiste tutto il testo? Di che cosa si compone la totalità del messaggio trasmesso da un testo? La vecchia intuizione di tutti i buoni traduttori aveva già fornito da tempo la risposta: dal «contesto». Ma il contesto cos'è? L'insieme degl'indizi che nella totalità di un certo testo ne chiariscono una delle parti"⁴⁶.

Una página de Don Quijote por ejemplo, forma parte de todas las obras de Cervantes, que a su vez están incluidas en la serie de novelas de los autores contemporáneos hasta llegar a

46. MOUNIN G., Teoria e storia della traduzione, Torino, Einaudi, 1965, pág. 135.

toda la Literatura⁴⁷. La obra es una pequeña entidad que forma parte de un todo mucho más amplio.

El traductor más que tener en cuenta este desmesurado contexto de la novela debe, según Mounin, encuadrar el texto de acuerdo a las tres definiciones que le ofrece la Lingüística moderna; es decir, la buena traducción deberá respetar los conceptos de mensaje, contexto y situación⁴⁸.

Por mensaje se entiende el conjunto de significados basados en una realidad extralingüística que puede ser geográfica, histórica o cultural.

El contexto lo forman la totalidad de indicaciones que de modo explícito da el texto literario.

La situación estará determinada por los indicios y referencias geográficas, históricas y socio-culturales no siempre incluidas en el enunciado lingüístico y necesarias para la realización del mensaje contenido en el enunciado de una traducción.

Para comprender la prosa del autor del Lazarillo de Tormes y la lengua utilizada en esta obra, es necesario adentrarse en la España del siglo XVI, entender el trasfondo histórico y social que figura en la obra.

¿Era Carlesi consciente de esto? y ¿hasta qué punto caló en el significado de esta novela picaresca? Iremos viéndolo a me-

47. Para entender la obra literaria como centro de una sucesión de círculos estructurados (serie cultural y serie histórica) véase MARCHESE A., Metodi e prove strutturali, Milano, Principato, 1979².

48. Cfr. MOUNIN G., op. cit.

dida que vayamos analizando su traducción repartida en los dos momentos en que se dio a conocer en el considerable espacio temporal que va desde 1902 a 1907.

Una traducción literaria además de respetar el contexto debe ser portadora del estilo.

Todavía a principios de siglo cuando Carlèsi publica el Lazarillo en italiano, la fidelidad significaba traducir palabra por palabra y la no consecución de este logro suponía la infidelidad o la no traducibilidad del texto:

"Impossibile tradurre una poesia; impossibile per la stessa ragione, tradurre un'opera di scienza o di filosofia, quantunque il pensiero [...] in realtà, non c'è pensiero che sia pensiero senz'essere la poesia del pensatore e cioè senza vivere quella vita affatto individuale che si manifesta nell'atteggiamento artistico, e però nella espressione, nello stile [...] Infatti la traduzione di un termine filosofico lascia sempre insoddisfatti: poiché ciascun termine, nella sua originalità, ossia nella sua concretezza determinata dal pensiero che vi realizza la sua forma, è inve-

stito d'una sua caratteristica, che è la sua individualità e intraducibilità"⁴⁹.

Hoy ese traducir términos equivaldría a infidelidad con respecto al contexto, la situación, el estilo y el mismo mensaje. En la concepción moderna de traducción literaria es sinónimo de respeto al texto dentro de su ambiente, el siglo y la cultura.

En la actualidad no se habla de traducción literal-fiel cuando se estudia sólo la forma ni tampoco se califica una traducción de libre-infiel la que no respeta el contenido. La traducción literaria es una compenetración del mensaje con el contexto y con la situación y en donde se lleva a cabo una operación lingüística y literaria al mismo tiempo para establecer una relación de forma y contenido en la L² que respete la de la L¹.

Para Carlesi hacerse con el estilo del autor que se traduce es, tratándose de escritores "antichi" (no contemporáneos), el primer deber de todo buen traductor y esto incluso por encima de un buen conocimiento de la lengua de salida:

"Il traduttore necessita soprattutto d'impadronirsi del linguaggio personale dell'autore da cui traduce:

49. GENTILE G., "Il torto e il diritto delle traduzioni", in Scritti vari. I frammenti di estetica e letteratura., Lanciano, Carabba, 1920, págs. 367-75, págs. 369-70.

ogni autore fortemente impresso di stile, come sono gli antichi, ha sempre un linguaggio personale [...]. Così per forza di cose la conoscenza generica della lingua diventa meno preponderante. Assai più essenziale l'impadronirsi dello stile" (56.01/394).

Pero, ¿qué entiende Carlesi por "stile dell'autore"? En realidad confunde a menudo los conceptos y de sus escritos se desprende que en este término él incluye, hablando del Quijote, "il gergo furbesco", "il linguaggio antiquato", "lo stile pastorale", "la parlata borghese", "la lingua popolare", "i toni della lingua", "i modi di dire", "i valori formali", etc.⁵⁰ que no corresponden tanto a las palabras aisladas sino a los registros o niveles de lengua de la obra y que obligan a buscar una equivalencia formal:

"[...] un'equivalenza invece di un'eguaglianza. Dove in castigliano lo spirito idiomático s'afferma momentaneamente o s'è fissamente affermato in una qualunque figura (sintattica, stilistica, di pensiero) e l'italiano non ha corrispondenza esatta" (35.01/568).

50. Son términos usados a menudo en sus escritos: cfr. 30.01, 35.01, 42.01, 52.01, etc.

Para él en el logro de estos registros y sus respectivos códigos se fundamenta la buena traducción. Y ello porque tratando de obras del pasado, la forma se antepone al contenido.

La idea la expresaba Leopardi en 1823 cuando calificaba de "stoppa e cenere" las traducciones de obras clásicas, precisamente porque no conservan el estilo original; sin embargo:

"Nelle opere moderne all'opposto tutto è pensieri e persona; stile nulla; vesti così dozzinali che più non potrebbero essere, perché i moderni non hanno di gran lunga l'arte dello stile che gli antichi ebbero"⁵¹.

Si Carlesi respeta ese "stile" de los autores que tradujo puede ser que lo hiciera con Cervantes pero no así con el anónimo del Lazarillo.

Para ese logro de llegar a reproducir el "stile" de la obra en la L¹, Levy' es favorable a un acercamiento ilusionista en el que el traductor se finge autor y presenta el texto al lector sin darle a entender que en realidad es un intermediario, haciéndole creer que está leyendo el original⁵².

Esto se daría cuando en el complejo acto comunicativo compuesto como señalamos arriba de cinco elementos, éstos se reducen a tres de manera que:

51. LEOPARDI G., Zibaldone, citado en CARLESÍ F. (56.01/393).

52. LEVY' J., op. cit.

TRADUCTOR = AUTOR > MENSAJE L² > LECTOR

Carlesi sigue el precepto al pie de la línea y habla, como ya hemos recordado antes, de un autor que dicta a un traductor:

"la traduzione ha il valore di una collaborazione in cui l'autore detta dentro il traduttore e questi scrive nella propria lingua: «Io mi sento un che quando un'altro spira...»" (30.01/20).

Formulado de esta manera debemos reconocer que si se realiza este tipo de traducción nos encontramos delante de la versión ideal y con la menor pérdida de significado. Pero en realidad sabemos bien que no es así. Leyendo lo que escribió Carlesi (novelas, cuentos, poesías, artículos, cartas, etc...) nos percatamos de que sus traducciones -algunas muy logradas- llevan marcada su forma de escribir, o con palabras más exactas, su "performance arsenal"⁵³ que individualiza su estilo.

La singularidad del proceso traductivo está condicionada por la habilidad receptiva del traductor con respecto al texto en la L¹ y por su disposición estilística, precisamente lo que lleva a resultados bien distintos de un mismo texto según el número de los traductores.

Otro factor variable muy importante en cuanto puede condicionar el tipo de traducción es el hecho de que el traductor

53. NEWMARK P., op. cit.

puede orientar su trabajo en función del que va a cerrar el ciclo comunicativo, es decir, el lector.

II.3.3. El lector segundo o sea el receptor último.

El destinatario del producto traducido es un elemento fundamental en el proceso de la traducción.

El lector de una traducción llega a adquirir un peso más importante que el del autor del texto en la L¹ por distintos motivos.

En primer lugar, por lo general una traducción se escribe y se estructura en función de un lector particular de la L² ("target language reader") incluso en el caso de que el autor no hubiera escrito para ningún lector. Es cierto que ésta es una situación extrema ya que una novela constituye siempre un mensaje comunicativo enfocado a alguien. El Lazarillo de Tormes por ejemplo, es el producto y el reflejo de la sociedad del tiempo de su autor y a ésta va dirigido.

Por obvios motivos de tiempo y cultura, el destinatario de una traducción literaria muy a menudo no suele coincidir con el de la obra original. Pensemos en la distancia que separa a los lectores del Lazarillo en la España de 1554 de los de Carlesi en Florencia en 1902.

La crítica ha estudiado una situación única, aunque no demasiado frecuente, en la que se puede llegar a una cierta sim-

biosis entre los lectores de dos lenguas distintas cuando el autor y el traductor son contemporáneos y -todavía más improbable- cuando éste último puede colaborar con el propio autor en la traducción⁵⁴. Aun en esta situación ideal y a pesar de que la distancia temporal entre los lectores de la L¹ y los de la L² haya sido abolida, incluso en estos casos, permanecen diferencias de orden cultural y social.

A modo de esquema podríamos representar esas simetrías que se buscan en la traducción de esta manera:

- TRADUCTOR = AUTOR (según la aproximación ilusionista de Levy')

- MENSAJE L¹ = MENSAJE L² (en teoría es el área en la que debería darse la equivalencia absoluta)

- LECTOR L¹ = LECTOR L² (no existe equivalencia entre los receptores porque al interno de la categoría "lector L²" se tienen subcategorías por edad, grado de cultura, periodo histórico, etc. que no coincide con las de L¹).

De estas correspondencias Carlesi parece tener plena conciencia. No sólo las traducciones del español, sino también las

54. Ortega habla también de esta posibilidad refiriéndose a la traducción en alemán de sus propias obras. En su caso -dice- la colaboración mutua -no siempre constante- no ha sido suficiente para garantizar excelentes resultados, con lo cual y a pesar de los pesares, "el lector se encuentra sin esfuerzo haciendo gestos mentales que son los españoles. Descansa así un poco de sí mismo y le divierte encontrarse un rato siendo otro" ORTEGA Y GASSET, art. cit., pág. 452.

ediciones que Carlesi preparó de textos italianos, están pensadas para un público concreto.

La Scelta di lettere famigliari de Cicerón que publicó en 1904 lleva como nota introductiva el deseo de "contentare scolari ed insegnanti" (04.05/IV); Pinocchio de Collodi en su edición (42.01) está explicado y comentado para que el texto sirva de guía al maestro en la clase; sus Travestimenti guerraziani llevan la aclaración de que "Questo libro è fatto per il popolo" (30.01/VII), como todos los que comentó y anotó en la colección «Biblioteca Classica Popolare Italiana» de la que fue director.

Nos las vemos pues, con un traductor que conoce perfectamente a quién va a ser destinado su trabajo.

Para comprender la importancia que tiene el lector dentro del proceso y el resultado final de una traducción, basta considerar las distintas traducciones que se han hecho del Quijote en italiano: la puesta en común de ciertos rasgos de todas esas versiones nos servirían para constatar el tipo de público al que van dirigidas (niños, jóvenes, adultos en general, mujeres, etc.)⁵⁵.

55. Por ejemplo la traducción del Quijote de Carlesi se llevó a cabo a instancias de G. A. Borgese quien dirigía la «Biblioteca Romantica» en la que había de ser incluida. La colección que incluía cincuenta títulos se abre con La Certosa di Parma di Stendhal y se cierra con Il Paradiso delle Signore di Zola. Desde la elección de las obras que se van a publicar hasta el tipo de encuadernación está pensado en un determinado

Desde el tipo de caracteres adoptados para la edición hasta el precio que se va a dar al libro, pasando por las manipulaciones estilísticas que el traductor va a llevar a cabo en el texto de la L², todo está pensado en el público. Incluso, y lo vamos a ver en el Lazarillo, la distribución en capítulos y las alteraciones en el título.

Todas estas consideraciones muestran una vez más la relatividad del concepto de equivalencia, que no se limita al texto sino que incluye también al lector.

Es apropiado citar aquí las palabras de Bajtin sobre el "plurilingüismo" en la novela por lo que esto luego tiene de reflejo en las traducciones. Dice el crítico ruso:

"En la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época; la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo"⁵⁶.

público femenino al que van dirigidas estas palabras del primer volumen:

"l'ha rilegato in fine tela verde, l'ha fornito com'era suo dovere e diritto, di tutte le prerogative che possono farlo pregevole ai bibliofili e gradito alle donne, gran maggioranza del pubblico leggente". BORGESE G. A., "Nota a Stendhal", en STENDHAL, La Certosa di Parma, Milano, Mondadori, 1931, págs. 699-723, pág. 709.

56. BAJTIN; M., Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 225.

Esas "voces ideológico-sociales de la época" que aparecen en la novela y que engloban también al amplio grupo de lectores al que van dirigidos, son las que Carlesi extraerá del texto en la L¹ haciendo que una predomine sobre las otras en el de la L² precisamente la que más interese al tipo de lector al que él se dirige.

Para Nida la lengua es sobre todo un instrumento plurifuncional de comunicación. Para ser eficientes comunicativamente los emisores lingüísticos tienen que estar orientados hacia un receptor. Este principio, básico en las nuevas teorías de la información (Stanford G., Wiener, Eco, etc.), es un imperativo no sólo para la comunicación monolingüística sino también para la interlingüística.

Nida distingue dos tipos de equivalencia en la traducción: formal y dinámica. La primera se focaliza en el mensaje, ya sea en la forma, ya sea en el contenido, y tiene la finalidad de hacer que el lector entienda al máximo el contexto originario. La segunda está basada en la idea de que la relación entre destinatario último y mensaje pretende ser la misma tanto en la L¹ como en la L².

Entonces, incluso diferenciando el lector primero (L¹) y el lector segundo (L²) el efecto del mensaje deberá ser equivalente: ambos lectores, el del texto original y el de la

traducción, tendrían que descodificar el mensaje de la misma manera⁵⁷.

Pero el problema de la traducción no puede reducirse al traslado de un universo semántico de una lengua a otra ni a la sola equivalencia de enunciados sino que deberá conocer también las estrategias comunicativas destinadas al condicionamiento receptivo del destinatario de la L² (58).

En la tarea del traductor éste delante de cada enunciado deberá buscar el más cercano y equivalente teniendo presentes las probables intenciones del autor, las suyas propias y las de los lectores para quienes traduce. En resumen, habrá de encontrar respuesta a estas preguntas: ¿qué expresa el autor? ¿qué quiere comunicar? ¿cómo lo dice? ¿a quién va destinada la traducción?

En la crítica hay quien ha establecido una especie de clasificación de las traducciones literarias teniendo en cuenta sus destinatarios. Así T. Savory distingue un gran número de traducciones faltas de originalidad hechas para un "lector común", el cual lee sin pensar al hecho de que lo que está leyendo no ha sido escrito originariamente en la propia len-

57. Cfr. NIDA E. y TABER C., op. cit.

58. BETTINETTI G., "pragmatica della traduzione. Dalla lettera all'immagine", in La traduzione. Saggi e studi..., cit., págs. 163-86.

gua⁵⁹. Esta sería la que Fortini llama "traduzione di servizio"⁶⁰.

Todas las grandes novelas han sido traducidas para esta categoría de lectores cuyo denominador común es el desconocimiento de la lengua del original y su falta de interés por los problemas lingüísticos y estilísticos que derivan de un texto leído en traducción. Pensando en este tipo de lector, el traductor puede no perder tiempo en la elección de palabras y enunciados, puede omitir palabras, frases e incluso párrafos enteros que pueden dificultar la tarea del destinatario, el cual no desea otra cosa que la historia.

Las traducciones de este tipo son las que editores y público en general solicitan.

Durísimas son las palabras de Carlesi a esos vendedores, promotores y compradores del "mercato popolare" que forman "la cucina del libro popolare":

"Editore dietro editore, viaggiatore dietro viaggiatore, libraio dietro libraio, lettore dietro lettore: quel che fa uno tutti gli altri fanno [...] editori di tutti i paesi, suicidatevi!"
(30.01/VIII-IX).

59. SAVORY T., The Art of Translation. London, Cape, 1957.

60. FORTINI F., art. cit., pág. 132.

Al lado de la traducción para este tipo de lectores está la que no se basa sólo en el contenido de la obra sino que cuida también la lengua y su organización estilística. Es la traducción literaria dirigida a los estudiosos o a los lectores para los cuales la lectura del texto no es sólo recreativa sino algo más. Llegar a este tipo de traducción significa haber alcanzado la "traduzione geniale", "creativa" en palabras de Fortini y en la que Carlesi pone todas sus esperanzas por verse provisto del don que se necesita para llevarlas a buen término:

"Qui bisogna presupporre nel traduttore un po' di dono" (35.01/7).

Y efectivamente él lo tenía como buen conocedor del italiano, como persona bien versada en los autores clásicos, con dominio de más de una lengua (español y francés) y con perfecta soltura en el manejo de la pluma.

Los lectores de traducciones difieren no sólo por sus preferencias personales sino también por las razones que les llevan a leer una traducción. Es cierto que la función primera de la traducción es la de suprimir el desconocimiento de la lengua del texto original pero esto no impide que sea leída por los que también conocen la lengua de salida.

El mismo tipo de traducción para todos es del todo inadecuado; el que sabe la lengua podrá tener juicios de valor para expresar una opinión crítica mientras que el que la ignora en-

contrará la traducción satisfactoria, o viceversa, el primero la apreciará y para el segundo será aburrida⁶¹.

Savory⁶² clasifica en cuatro grupos los tipos de lectores: el lector que no sabe nada de la L¹; el estudiante que está aprendiendo la L¹ y que se sirve de la traducción como libro de consulta; el lector que sabía la L¹ y que la ha olvidado; el erudito.

La misma traducción para todos estará condenada al fracaso absoluto y habrá que proponer para el primero una traducción 'libre', para el segundo la 'literal', para el tercero la traducción que no oculta el ser una 'versión de', y para el último la traducción que conserva el estilo original.

Esta clasificación termina por ser -como todas las categorizaciones que se hacen de algo que es variable y que no está sujeto a reglas precisas- una generalización falsa del problema. Además la división de Savory no tiene en cuenta la diferenciación del tipo de lectores siguiendo la edad de éstos. Es

61. He aquí la tragedia del traductor, siempre hay algo que objetar a su trabajo. La situación que tiene de intermediario depende en cierta medida de si se presenta como el primero que traduce el texto o si es ya uno más en la cadena de los que lo han intentado. Sobre esto: "La desventaja de ser el primer traductor, es decir, alguien que pisa tierra incógnita, y la ventaja de ser el crítico en cierto modo, un segundo traductor, quien ya pueda ambientarse en terreno conquistado, constituyen un nivel insalvable". SIEBERMANN G., "La traducción: el arte de la frustración", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas..., cit., págs. 175-84, pág. 180.

62. SAVORY T., op. cit., capítulos 1 y 2.

obvio que una traducción para la infancia tendrá un registro distinto del empleado en una para adultos.

No se da cuenta en esas ideas de Savory de algo importante para nuestro estudio. A menudo sucede que el traductor, como el crítico, da una interpretación del texto de acuerdo al nivel cultural de su época y tal vez hace resaltar características que el texto originario no poseía; éste puede ser el caso de Carlesi. A causa de esta falsedad del mensaje, de la esencia de la obra, el traductor puede dirigir su traducción a un lector que en nada coincide con el del texto original.

Esto último es lo que se aprecia en obras como Robinson Crusoe o Gulliver's Travels entendidas como literatura para niños cuando en realidad eran algo más. O puede ocurrir el caso contrario como con el Lazarillo de Tormes. El resultado que deriva es una alteración del mensaje.

García Yebra, siguiendo la indicación que dan Vinay y Dalbarnet, divide las distintas clases de traducción en directas — o literales— y oblicuas. Diferenciando entre las primeras habla de "el préstamo", "el calco" y "la adaptación". Además, y pensando en el tipo de lector señala la traducción libre, la interlineal, y la yuxtalineal⁶³.

Independientemente de estas categorías difíciles a veces de delimitar, hay que concluir que el acercamiento que el traduc-

63. GARCIA YEBRA V., Teoría y práctica de la traducción, cit., vol. I, págs. 327-34.

tor hace al texto en la L¹ y el tipo de lector en el que piensa son determinantes para el curso de la traducción que realizará.

II.4. Instrumentos de análisis.

La traducción es una tarea difícil pero no imposible. Ortega y Gasset venía a decir que puesto que la traducción no era posible había que hacer lo imposible⁶⁴.

Desde las vulgarizaciones medievales al bilingüismo humanístico greco-latino pasando por las "belle-infedeli" del Renacimiento y del Barroco a las "belle-fedeli" que propugnaban los neoclásicos y los románticos, la traducción ha tratado siempre de ampliar las fronteras de la misma literatura para:

"dar transparencia a la vida y al mundo y hacer así posible la transmigración imaginaria a mundos lejanos"⁶⁵.

A la hora de hacer la crítica es cierto que todos pueden decir algo: Muchos lectores no contentándose en estos casos con una "lectura-objeto" pueden realizar una "metalectura técnica"⁶⁶ encaminada a dar un juicio de valor sobre los aciertos

64. Cfr. ORTEGA Y GASSET, op. cit.

65. Me parece ésta una definición de la finalidad que tiene la literatura totalmente en consonancia con lo que persigue la traducción. Cfr. MARIAS J., Cervantes clave española, Madrid, Alianza, 1990, pág. 198.

66. "Aparte la lectura de primer nivel, el texto puede ser objeto de análisis sintácticos, estilísticos, lexicográficos.

y desaciertos de los resultados finales a los que ha llegado el traductor. Normalmente esto ocurre cuando el público descubre que se trata de una traducción (con lo cual una traición a una lengua o a otra) y no cuando lee el texto como si hubiera sido concebido en la lengua de llegada.

Desde las teorías de Schleiermacher sobre la dirección que puede tomar el traductor con respecto a la lengua de salida y a la de llegada (véase la nota 12 de este capítulo), dos son los tipos de traducciones que pueden resultar: una primera y más frecuente, anexionista o de acercamiento a la lengua del traductor por parte del lector de la L², y una de alejamiento con respecto a ésta. En la primera, tal y como señalaba Laugier (véase la nota 40 de este capítulo) el traductor intenta que el texto en la L¹ venga absorbido por el de la L², de manera que adquiera señas de identidad italianas, francesas, alemanas, etc. sin recuperar lo que hay de distinto en los dos códigos sino más bien intentando anular las diferencias:

"Pour cela un seul procédé est disponible: il est tout simplement l'inverse du précédent, et consiste pour le traducteur à déformer son propre paradigme,

incluso la trama y el conflicto pueden ser analizados estructuralmente (Propp), o bien en su significación simbólica respecto del autor (Mauron, por ejemplo) o en función de otros referentes, por ejemplo sociales". En palabras de CASTILLA DEL PINO C., "El psicoanálisis y el universo literario", en Introducción a la crítica literaria actual, art. cit., págs. 251-345, pág. 293.

a transformer en la détruisant partiellement la langue d'arrive [...] l'analyse différentielle permettra de faire ressortir les différences, non de les réduire"⁶⁷.

Los críticos, dispuestos a ejercer su labor, han ido siempre a demostrar el exceso en uno u otro sentido, acabando así en una red de crítica de la crítica (por lo que de crítico tiene también el traductor) y olvidando que estaban delante de un producto literario que cumple las mismas funciones que cualquier otro y que además, por ser una traducción, es una aproximación al de la L^1 del que deriva.

Labor común parece haber sido la de dar cuenta de las alteraciones textuales sin tener en cuenta otros factores determinantes como son las preferencias del público o el contexto. Además, esas alteraciones se formulaban desde el concepto de traducción que se tenía. Por ejemplo, en el siglo XVIII la escuela romántica entendía la traducción como una actividad erudita que, por medio de un estilo afectado, iba en busca de las profundidades del texto original. Siguiendo esta idea todos los comentarios a las traducciones tenían que ver más con la Filantropía que con criterios verdaderamente lingüísticos. En el siglo XX la aparición del estructuralismo hizo que se apli-

67. LAUGIER J. L., art. cit., pág. 30.

caran las teorías lingüísticas a la traducción y según éstas distintos eran los enfoques que se podían adoptar.

Independientemente del tipo de análisis que se lleve a cabo, como críticos debemos tener la modestia de aceptar que con suerte se llega a lo que Margherita Morreale llama "atar cabos sueltos" en la extensa red que ocupa la traducción. Debemos ser conscientes de que la actitud de la crítica en nuestros días ha cambiado con respecto a la da no hace tantos años. Tradicionalmente lo que se pretendía era conseguir cierta objetividad que explicara el hecho literario para lo cual se aplicaban modelos que lo que hacían era restringir a uno o dos aspectos los múltiples que encierra la obra.

Hoy en día todo análisis es una mera aproximación que no agota las infinitas posibilidades de estudio sino que parte ya de la idea de que se aborda tan sólo una entre las muchas que se ofrecen.

Dentro de los caminos que se pueden seguir a la hora de descubrir una traducción, las tres corrientes principales son:

A) Semántica.

Aquí se lleva a cabo un examen onomasiológico, es decir tratar de explicar el proceso por el que un objeto en la L^1 ha llegado a ser designado con cierto nombre en la L^2 y para lo cual el crítico tratará de sistematizar las operaciones de desviación semánticas que se han operado (calcos,

monosemización de elementos polisémicos y viceversa, saltos de niveles lingüísticos, hipercorrecciones, normalización de anomalías, etc.)⁶⁸.

Por ejemplo las traducciones italianas del tan traído y llevado "ingenioso hidalgo" que dice Cervantes pueden prestarse a todo un recorrido que, partiendo del simple "ingegnoso cittadino" de Franciosini en 1622, vaya pasando por las distintas soluciones ("idalgo", "gentiluomo", "fantasioso gentiluomo", etc.) hasta llegar a las más recientes.

B) Enfoque comunicativo.

En este tipo de análisis el papel del lector ya en la L² y del traductor adquieren suma importancia. La traducción entendida como un producto más de la comunicación lingüística cuyo emisor (el traductor) y receptor (lector de la L²) están determinados por sistemas históricos y culturales a los que pertenecen y que forman el contexto entendido como:

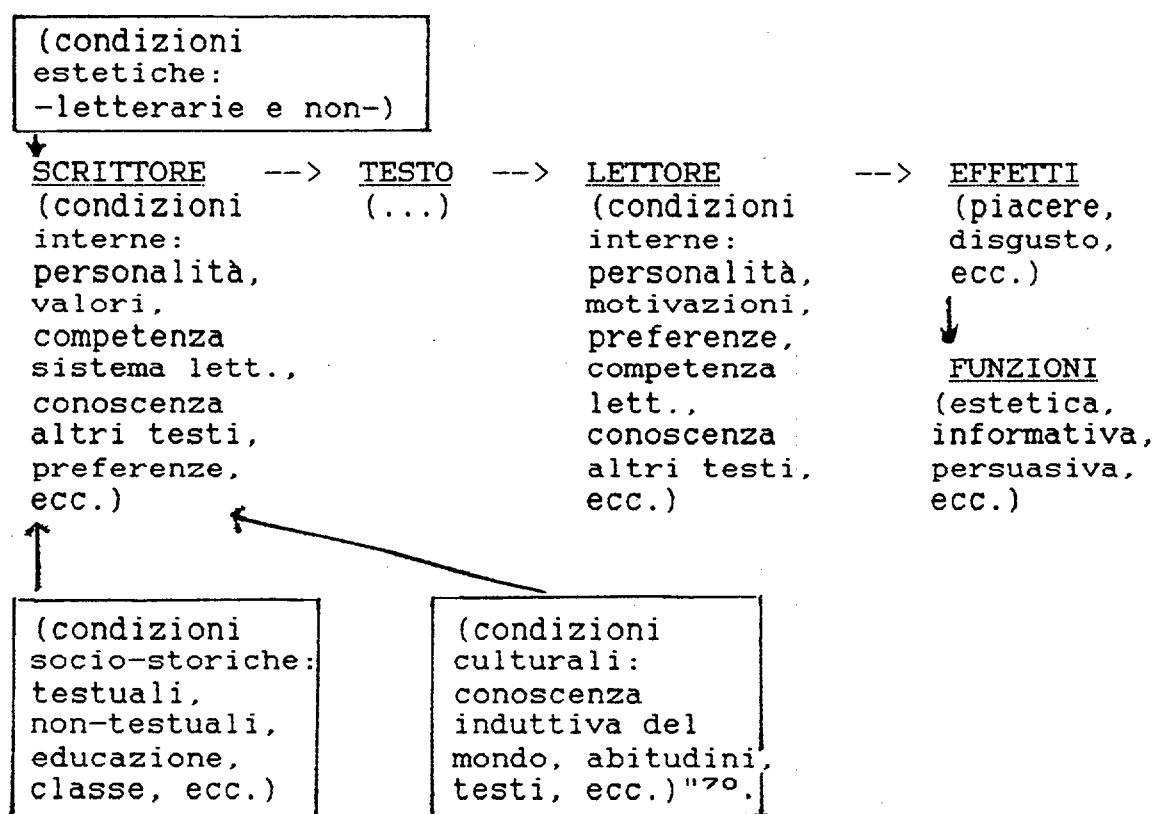
"l'insieme delle condizioni, azioni e funzioni psicologiche, sociologiche, storiche e antropologiche dei testi letterari")⁶⁹.

68. Véase MEO-ZILIO G., "Vallejo in italiano. Note di tecnica della traduzione e di critica semantica", en RI II (1978), págs. 3-37. Meo-Zilio propone once categorías de desviación semántica en la traducción de la obra de César Vallejo llevada a cabo por Roberto Paoli.

69. VAN DIJK T. A., Per una poetica generativa, Bologna, Il Mulino, 1976, pág. 188.

El "contenido" semántico del texto en la L² debe ser entendido en referencia a esos sistemas históricos y culturales mientras que los aspectos estructurales guardarán relación con las condiciones estéticas y literarias comunes tanto al emisor como al receptor. Todo ello se puede colocar en un cuadro de información según el esquema propuesto por Van Dijk:

"SCHEMA BASILARE DELLA COMUNICAZIONE LETTERARIA:



Este esquema, básico y general para todo tipo de texto, servirá de punto de partida al análisis de la traducción.

70. Ibid., pág. 192.

dejando el estudio del recuadro "testo" (cada L^2) para un análisis de tipo formal y en relación al de la L^1 .

Lo más interesante de este enfoque es que se sale de los estrictos límites de quienes propugnaban un estudio inmanente del texto en sí. Personalmente me inclino no a considerarlo como suficiente pero sí a tenerlo en cuenta cuando hablamos de traducciones.

Cuando Carlesi publica el Lazarillo en traducción italiana, las condiciones señaladas por Van Dijk entran en juego y hay un "primer momento" en el que, de haber seguido la tendencia anexionista que se decía arriba, el nuevo producto (Lazzarino da Tormes), como cualquier obra literaria, pertenece ya a una serie literaria (géneros, códigos y escrituras) que a su vez forma parte de una cultural y otra más amplia determinada por las coordenadas socioeconómicas.

En este sentido me parece del todo acertada las ideas de Meregalli cuando dice:

"[...] la traducción es siempre algo realizado en un lugar, en un tiempo, por una persona, con un específico idiolecto. La conciencia de estos condicionamientos debe ser clara lo mismo en el traductor que en el lector de la traducción"⁷¹.

71. MORREALE M., art. cit., pág. 171.

Nuestro cómpito estará en ver hasta qué punto esos condicionamientos, vistos ya desde nuestra perspectiva de críticos, han jugado un papel determinante en el paso del texto de la L¹ al texto de la L².

Anticipo que mi estudio de la traducción del Lazarillo tendrá en cuenta la noción de contexto presentada por Van Dijk, entre otras razones porque un análisis que lo ignorara quedaría totalmente alejado de lo que en verdad significó esa traducción en aquel momento. De hecho, trataré de demostrar cómo lo que Carlesi dio a conocer en 1902 (tan sólo tres capítulos) difiere en este sentido de lo que presentó en 1907 (toda la obra). Seguro de que se podría haber dedicado más espacio al examen del texto de la L² con respecto al de la L¹, he preferido sacrificar esto en vistas a una explicación más amplia y - desde mi punto de vista- más cercana a lo que es el hecho literario.

C) La descripción de una traducción puede hacerse también a través de una lectura de la versión como si ésta representara un texto autosuficiente y para lo cual se requiere conocer también otras versiones o imitaciones si las hubiera. Tratándose de dos o más versiones de un mismo original, el estudio seguirá una serie de puntos que dentro de un esquema articulado permita poner de relieve las características del modelo y comparar los textos traducidos entre sí y respecto a aquél, a saber: el

texto (ediciones, variantes), el aspecto gráfico externo (posibles manipulaciones, la predisposición espacial, las grafías, el sistema de signos diacríticos, etc.), los rasgos morfológicos y sintácticos, el léxico, la retórica y la poética, etc. Y todo ello partiendo del plano verbal y buscando en todo momento la:

"confrontación no ya tan sólo con la norma en sí, siempre difícil de establecer, y más para épocas remotas, sino con la norma literaria, representada en escritos en los que ya se hubiere dado acogida a los elementos característicos de nuestro texto en cuanto a vocabulario, fraseología, sintaxis, estilo"⁷².

Para seguir con el del contenido en el que se habrá de ver de qué manera ha actuado el traductor tanto en el plano denotativo como en el connotativo de la lengua para traspasar el contenido de un término, una frase, o un párrafo de la L¹ a la L².

Este enfoque, verdaderamente interesante y provechoso⁷³, es el ideal para textos breves como por ejemplo una poesía pero

72. Efectivamente llegados al final: "[...] el estudio de la traducción afinará en modo antes insospechado nuestra comprensión del original, aportará datos positivos para su historia textual, e ilustrará el alcance de su fortuna y las vicisitudes y resultados de su trasvase a ambientes distintos del suyo propio". MORREALE M., Art. cit., pág. 173.

73. Véase SEGRE C., "Le strutture narrative e la storia", en SC XXVII (1971), págs. 198-207, pág. 200.

resulta difícil de llevar a la práctica con obras de gran extensión.

II.4.1. Hacia una teoría integrativa.

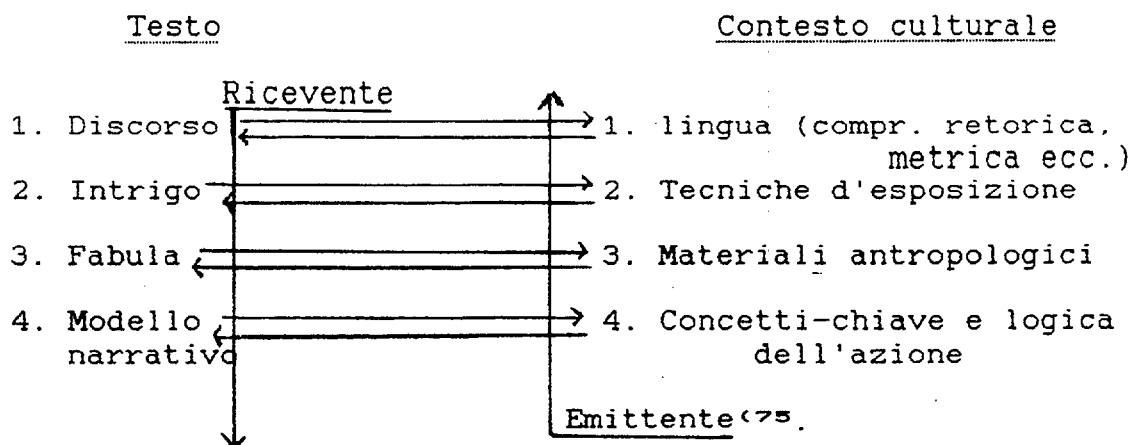
En el análisis de la obra literaria se había pasado demasiado tiempo considerando la obra como un mensaje sin código por lo tanto reservado a unos pocos y dejado a manos de la intuición para que fuera necesario pasar a un momento en el que se estudiara el código sin mensaje (análisis formales, sincrónicos...). La pregunta ya no era qué quiere decir sino cómo ha sido hecho. Hoy se trata de encontrar el mensaje en el código: el receptor comprende la comunicación del emisor en presencia de un sistema común a ambos que le permite la interpretación de los signos. Según Cesare Segre, todo mensaje literario no es solamente una comunicación llevada a cabo por medio de signos lingüísticos sino que representa también una visión del mundo. En el lector se requiere una competencia para aplicar una serie de códigos (de lengua, de costumbres, de la sociedad, de las concepciones del mundo) y organizar su actividad interpretativa. En el caso de que el lector sea contemporáneo al escritor se tratará de una recuperación de códigos que vienen identificados por la pretenencia de ambos a una misma época. Pero

"se il lettore appartiene a un'altra epoca, egli si rende subito conto di possedere un 'competenza' diversa da quella dello scrittore: egli deve compiere, come il critico, ed eventualmente aiutato dal critico, una serie di atti di sintonizzazione e di controllo che implicano un modello di storicizzazione"⁷⁴.

Esa ayuda o colaboración es la que presta el traductor, el cual actúa desde su doble papel de receptor que ha sido de un mensaje en la L¹ y de emisor en la L².

Si -como señala Segre- un texto narrativo puede ser estudiado siguiendo cuatro planos descriptivos: 1."Discorso", 2."Intrigo", 3."Fabula" y 4."Modello narrativo", en donde 1. comprende la lengua del texto, 2. las técnicas de exposición y construcción, 3. el material antropológico y 4. unos conceptos clave y la lógica de la acción, el sistema de modelo cultural en el que el autor se coloca con respecto al texto puede ser representado de esta manera:

74. Ibid., pág. 205.



Segre añade que el emisor ("emittente") actúa su producción pasando del punto 4. al punto 1. mientras que el receptor ("ricevente") desarrolla su análisis del texto siguiendo el orden contrario, del 1. al 4.

Podría decirse que la dirección del recorrido que indica Segre puede ser discutida, sobre todo por parte del emisor pero sigue siendo útil para el receptor que quiera llevar a cabo un análisis.

Aplicado a la traducción y considerando el papel del traductor como receptor, esta descripción de niveles ayuda al crítico a individuar los pasos que se han ido dando. Pues como igualmente dice García Yebra:

"Tanto el lector como el traductor avanzan desde los signos lingüísticos o, más propiamente, desde los

75. Ibid., pág. 203.

significantes, desde la forma externa de las palabras, hasta su contenido romántico. Lector y traductor siguen una dirección inversa a la del autor al escritor el texto original. El autor avanza desde el sentido, desde el contenido, hasta el contenido semántico, hasta los signos lingüísticos capaces de expresarlos"⁷⁶.

Entre las posibilidades que ofrece el esquema de Segre podemos señalar estas cuatro pensando en la traducción del Lazarillo:

A) confrontación horizontal -eje sincrónico- entre cada una de las secciones dentro del texto y del contexto.

B) cotejo del Lazarillo de Carlesi con otros textos en relación al contexto y siempre en sentido horizontal. Del estudio de esta traducción con Pinocchio de Collodi podríamos llegar a una descripción del sistema al que pertenecen y la función que desempeñan.

C) en la lectura vertical -eje diacrónico- se consideraría el texto del Lazarillo italiano con respecto al original del siglo XVI español.

"Di qui potrebbe trarre [dice Segre] congegni dimostrativi una critica, e una storiografia, di

76. GARCIA YEBRA V., Teoría y práctica de la traducción, cit., vol. II, pág. 31.

tipo ideologico, attenta alle prefigurazioni
rivoluzionarie entro, o contro, il sistema"⁷⁷.

D) Confrontación de los textos (el de la L¹ y el de la L²)
ayudándose de los contextos culturales correspondientes.

En nuestro estudio abordaremos algunos de estos puntos
siempre bajo la premisa de que la obra literaria (en versión o
en traducciones) es reflejo de la sociedad en la que nace.

77. SEGRE C., op. cit. pág. 204.

III. LA TRADUCCION DEL LAZARILLO DE TORMES.

III.1. Las traducciones italianas del Lazarillo.

Si hubiéramos de hacer un balance sobre la suerte que corrió el Lazarillo de Tormes en tierras italianas a través de sus traducciones, pobres y escasos serían los resultados comparándolos, por ejemplo, con la fortuna que tuvo en Inglaterra o en la vecina Francia (tan sólo en París, después de la primera en 1561, contamos cuatro traducciones distintas a lo largo del siglo XVII: en 1601, 1620, 1660 y 1678).

En Italia, al igual de lo que ocurre con el Quijote, carecemos de un estudio detallado de la historia de las traducciones del Lazarillo y los datos que a continuación exponemos derivan de trabajos sobre temas y aspectos muy concretos que descuidan en parte una visión más amplia y de conjunto.

A la primera traducción que llevó a cabo Barezzo Barezzi en el siglo XVII siguió un inmenso vacío que, si exceptuamos dos casos con una repercusión mínima, llega hasta bien entrado el siglo XIX.

En realidad el Lazarillo fue la segunda empresa que acometió el también editor Barezzo Barezzi (1560-1644). Su primer trabajo como traductor había sido el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán (Vita di Gusmano d'Alfarace...), cuya primera parte vio

la luz en 1606. Con el título de il / Picariglio / Castigliano,
/ cioè / La vita di / Lazariglio di Tormes / Nell'Academia Pi-
caresca lo Ingegnoso sfortunato, / Composta, et hora acresciuta
dallo stesso Lazariglio, / et trasportata dalla spagnuola
nell'Italiana favella / ... publicaba Barezzo Barezzi en 1622
 la primera parte de tan singular "Picariglio Castigliano".

Una segunda impresión igual a la anterior salió en 1622.
 Las ediciones siguientes son de 1626, 1632 y 1635. En esta úl-
 tima Barezzi añade una "[...]Parte Seconda. / Non descritta da
lui nella lingua castigliana, ma ben sì molto arricchita di
cose / recenti, gravi, e curiose / [...]"¹.

A diferencia de lo que ocurre en el Guzmán cuya segunda
 parte vio la luz en 1615, en el Lazarillo y en La Pícara
Justina (la tercera de las obras traducidas por Barezzi en
 1624), Barezzo Barezzi interviene con interpolaciones vistosas
 y con continuas aclaraciones justificables si tenemos en cuenta
 que el Lazarillo había sido colocado en el índice por la

1. En total los capítulos que añade Barezzo Barezzi respecto al original son treinta y cinco.

Las distintas ediciones y ese empeño del traductor en aumentar la extensión del original indican el éxito que pudo tener la novela.

Para estos datos me remito a: ARAGONE Elisa, "Barezzi Barezzi, stampatore e ispanista del '600", en RLMC XVI (1961), págs. 284-312, pág. 295 y ss.

Sobre la edición de 1635, véase el estudio todavía válido de SIMS E. R., "An Italian Translation of Lazarillo de Tormes", en HR III (1935), págs. 331-7. Sims, después de un análisis de los distintos capítulos, concluye que más que de una traducción del Lazarillo, hay que hablar de un conjunto de historias narrativas dado el volumen de lo añadido por Barezzi.

Inquisición española en 1559, gozando a partir de 1573 de una libertad restringida y que dependía de los cortes del censor. De las adulteraciones y de los cambios que introduce Barezzi habla Carlesi en 1906 (06.01). En concreto señala la sustitución del clérigo del Tratado II y del arcipreste del Tratado VII por dos "medici".

Esta táctica se había convertido en una constante en la traducción del Guzmán y en la que al término "clérigo" hacía corresponder en italiano las expresiones "uomo venerando", "huomo onorato" o "gentiluomo"².

Posiblemente el comprobar estas modificaciones y la hipotética consulta en la Biblioteca Nacional de Florencia de uno de los Lazarillos Castigados de 1612 impreso sobre la edición de Juan López de Velasco, indujeran a Carlesi a una justa restitución del texto primitivo.

La siguiente traducción del Lazarillo es la que apareció en el volumen titulado Saggi in versi e in prosa di Letteratura Spagnola publicado en la ciudad de Como en 1836 y cuyo interés está, más que en lo que traduce, en lo que elimina. El resultado final es un Lazarillo que comprende tan sólo los Tratados I, III, V y VI.

2. La edición completa con la inclusión de la segunda parte del Guzmán saldrá en 1615 y no cambia su modo de traducir haciendo corresponder siempre que aparece la palabra "monja" "gentildonna" en italiano y a "clérigo" "gentiluomo".

Sobre el autor de esta versión y sobre la fecha en que se dio a conocer hay algunos errores que requieren una aclaración. Carlesi en su artículo de 1906 (06.01) y en una nota a pie de página, después de una dura crítica a la labor de Barezzo Barezzi que califica de "veramente curiosa", añade:

"Altra brutta traduzione italiana del Lazzarillo è in Saggi in versi e in prosa di letteratura spagnola, Como, 1835" (06.01, pág. 464).

En 1907, en la "prefazione" a su Lazzarillo no introduce ninguna modificación a ese dato. Y en 1917 en lo que es una "Nota" introductiva del traductor, no la menciona y habla sin embargo de "una traduzione de Pietro Monti del 1636"³.

En realidad no se trata de otra nueva traducción sino de la misma a la que se había referido en 1906.

El error está en el mismo Carlesi quien a su vez lo copió de un artículo de Eugenio Mele.

En efecto, E. Mele en 1914, recordando los que habían sido los traductores italianos del Lazarillo, añadía a los nombres de Barezzi (1622) y de Carlesi (1907), el de Pietro Monti autor de una traducción publicada en 1636.

Se trata de una errata y donde dice 1636 debería decir 1836.

3. Carlesi F., Vita e avventure di Lazzarino da Tormes, Lanciano, Carabba, 1917, pág. 31.

No existe ningún traductor de obras españolas con ese nombre en el siglo XVII. Pietro Monti fue un sacerdote apasionado por la Literatura y que empezó sus tareas como traductor con una versión del Lazarillo titulada Dalla vita di Lazarillo da Tormes que finalizó en 1835 pero que publicó un año después incluyéndola en sus Saggi in versi e in prosa di Letteratura Spagnola.

Pietro Monti siguió con el Romancero del Cid, o Storia dei fatti del celebre Cid Castigliano (Milán, 1838) y con Commedie (Amare dopo la morte, La devozione della croce, L'Aurora in Copacabana) de Calderón de la Barca (Milán, 1838)⁴.

El error que cometió Carlesi tanto en 1906 como en 1907 y 1917 indica que no consultó la traducción de Monti y que en las tres ocasiones (1906, 1907 y 1917) se limitó a copiar datos que le venían de segunda mano. De haber visto en 1906 el texto y el nombre del traductor, habría corregido el error que se leía en el artículo de Mele.

Me inclino a pensar que Carlesi obtuvo la primera fecha (1835) de algún manual de Literatura española y que al ver que se trataba de una traducción abreviada decidiera no verla.

4. Pietro Monti en además es traductor de: Il pozzo di San Patrizio, Il principe costante, La vita è un sogno, Il Tetrarca, de Pedro Calderón de la Barca. Il maggior nemico amico de Luis de Belmonte. (Milano, Soc. Tipografica de'Classici Italiani, 1841).

El hecho de incluir en el mismo volumen traducciones de obras de distintos autores puede inducir a error y dar como fecha de publicación la que se registra al final del volumen y no la que figura en el frontispicio de cada una de las incluidas.

A este respecto es muy curioso observar cómo esa misma equivocación se repite en otros traductores, por ejemplo Gasparetti que en 1960 sigue hablando de 1835 para indicar el año de la publicación del Lazarillo de Pietro Monti y no de 1836 como en realidad es⁵.

Sobre este aparente 'desinterés' por la novela picaresca a la hora de trasladarla a las formas italianas el mismo Carlesi se hace eco en 1906 (06.01) cuando, dado el escaso número de traductores que lo han precedido (tan sólo dos), no duda en asignarse un puesto de importancia por ser el que más ha respetado el texto castellano y por la fidelidad que caracteriza a su traducción.

Precisamente aplaudiendo el resultado final un articulista resumía así la situación:

"Questo libretto che occupa per varie ragioni un posto importante nella letteratura spagnola, ebbe in Italia sorte infelice: il Lazzarillo di Barezzo Barezzi è un goffo rifacimento, piuttosto che una traduzione e quella pubblicata a Como (1835) nei Saggi in versi e in prosa di Letteratura Spagnola è traduzione, sì, ma tristissima. Solo dopo tre secoli e mezzo (la più antica stampa spagnola è del 1554)

5. Lazzarino da Tormes. Traduzione di Antonio Gasparetti, Rizzoli, Milano, 1960, pág. 27.

1836 es la fecha que da SIMON DIAZ J., Bibliografía de la Literatura Hispánica, CSIC XII (1982), Madrid, pág. 723.

possiamo leggere per merito del Carlesi la novella «picaresca» in una corretta e fedele versione italiana. Anche i libri hanno la loro fortuna!"⁶.

Llaman la atención los criterios que el autor de estas palabras adopta a la hora de definir las traducciones que precedieron a la de Carlesi, así como la insistencia en dar 1835 como el año de la publicación de la de Pietro Monti.

Coincidiendo con un despertar general de los estudios hispánicos en las primeras décadas del siglo XX, Eugenio Mele (quien ya en 1907 había publicado en Roma algunos capítulos en lengua original del Lazarillo) dice haber dado con una traducción desconocida y cuyo autor, tal y como reza en el título, es Geronimo Visconte:

"Lazariglio de Tormes. Tradotto dalla lingua spagnola in questo nostro idioma italiano da Geronimo Visconte milanese l'anno 1609 in Napoli"⁷.

Mele si limita a notificar el descubrimiento y a comprobar las características formales del texto italiano con respecto al español para poder así deducir que Visconte se basó en una reimpresión del Lazarillo Castigado de Juan López de Velasco a

6. ORTOLANI T., reseña a "CARLESI F., Vita e avventure di Lazzarino da Tormes, Firenze, Lumachi, 1907", en MZ XII (1907).

7. MELE E., "Una traduzione inedita del Lazarillo de Tormes, en RBLI XII (1914), págs. 141-5, pág. 141.

cargo de Pedro Robles y publicada en Roma en 1600 en casa de Antonio Facchetto⁸.

Concluye Eugenio Mele resaltando la importancia de la obra como documento histórico más que como logro literario.

A enriquecer el panorama de la historia de las traducciones italianas del Lazarillo, vino la noticia de G. Maria Bertini en 1946 que dice estar en posesión de un manuscrito donado por un librero veneciano y que:

"Se i dati offerti nel frontespizio sono esatti essa dovrebbe essere la prima che nella nostra lingua fu condotta. Ecco le parole con cui il manoscritto ci viene presentato: Vita di / Lazzariglio del Torme / dallo Spagnuolo / Tradotta dal Sig. D. Oiluigi Izzortesse / Donata all'Ill.mo et Rev.mo / Sig. Card. Scipione Borghese / nell'occasione della sua convalescenza / da gravissima malattia / nell'anno 1608"⁹.

Bertini no se arriesga a dar ninguna hipótesis sobre el verdadero autor que se esconde detrás de ese curioso nombre y en

8. Sobre esta reimpresión habla A. Farinelli en un artículo de 1899 en el que presenta además en brevísimo panorama de la Literatura española y el "spagnolismo" en Italia.

Cfr. FARINELLI A., reseña a "CROCE B., Ricerche ispano-italiane", RBLI VII (1899), págs. 261-92.

9. BERTINI G. M., "Un Lazarillo de Tormes in italiano inedito", en QIa, I (1946), págs. 3-4, pág. 3.

su brevísimo artículo acaba dando unas notas sobre las características formales del imponente hallazgo.

En 1964 el mismo Bertini lo publicó en Turín y en 1977 apareció un estudio sobre esta traducción a cargo de B. Brancaforte y Lang Brancaforte¹⁰.

Bajo el pseudónimo de Oiluigi Izzortesse se ocultaba el verdadero nombre del traductor, Giulio Strozzi (1583-1660).

El Prof. Aldo Ruffinatto en un reciente estudio acompañado de una nueva edición del Lazarillo de Giulio Strozzi, ha revelado que éste se basó en la edición del Lazarillo de Milán de 1587 y en la de Bérgamo de 1597¹¹.

Hasta aquí un brevísimo recorrido por las traducciones italianas del Lazarillo anteriores a la de Ferdinando Carlesi. Hay que advertir que las investigaciones y los resultados a los que llegaron tanto Eugenio Mele como Giovanni Maria Bertini fueron posteriores a 1907 y que por lo tanto para nada influyeron en el texto definitivo que en esta fecha presentó Carlesi.

10. BRANCAFORTE B. y LANG BRANCAFORTE Ch., La primera traducción italiana del Lazarillo de Tormes por Giulio Strozzi, Longo Editore, Ravenna, 1977.

Sobre esta traducción véase también el estudio que Tiziana Piva presentó como tesis de licenciatura en la Facultad de Letras de la Universidad de Turín durante el año académico 1987-88.

11. La vita di Lazzariglio del Torme. Traduzione secentesca di Giulio Strozzi. A cura di Aldo Ruffinatto, Napoli, Liguori, 1990, pág. 51.

Se trata de una cuidadísima edición que incluye también el texto en castellano. Incluye además una breve pero bien documentada introducción sobre los problemas que plantea el Lazarillo y una bibliografía básica para quien quiera adentrarse en los distintos aspectos de la obra.

Lo que podía ser interpretado a través de las pocas traducciones como un desinterés hacia el Lazarillo de Tormes, no es tal si pensamos que durante la segunda mitad del siglo XVI seguía circulando la edición integral del texto (Milán, 1587, Bérgamo, 1597) e incluso durante los primeros años del siglo XVII (Milán, 1612).

En modo alguno podemos medir el éxito o la recepción del Lazarillo en Italia a través del número de las traducciones que se hicieron. Existen, además de las distintas impresiones y reimpressiones de un mismo texto, factores diversos que pueden mejor hablar del interés hacia una obra extranjera; me refiero a las versiones en lengua original y en otras lenguas, al interés en general por la literatura española que cada época manifiesta, al tipo de lectores, etc.

En nuestro siglo son numerosísimas las traducciones del Lazarillo lo cual nos lleva a señalar tan sólo las que han tenido una mayor importancia.

En 1907 junto a la de Carlesi apareció en Roma una curiosa edición en lengua original publicada por Eugenio Mele y que comprendía el Prólogo, el Tratado I y parte del Tratado III¹².

12. La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Brani scelti da Eugenio Mele, Roma, Loescher, 1907.

Mele sigue la edición de Burgos de 1554.

La intención de Mele no es otra que la de poner en evidencia uno de los aspectos más llamativos para la crítica italiana hasta casi la mitad del siglo: el episodio del escudero.

B. Croce sobre este Tratado III dice: "...il racconto si fa ampio ed aerato, si dispiega e si snoda con semplicità, ed è

En torno a esos años hay que situar también la traducción de Giovanni Boine que debió de empezar hacia 1908 y acabar en 1910 como demuestra la Profesora Audisio en un trabajo sobre Le traduzioni inedite da R. Llull e dal Lazarillo¹³.

En 1912 tenemos otra edición en castellano, esta vez a cargo de Luigi Sorrento¹⁴.

Tres años más tarde, en 1915, Luigi Bacci presenta y traduce el que tituló La vita e la varia fortuna di Lazzarino di Tormes.

Y en 1917 la nueva edición de la traducción de Carlesi publicada ahora por el editor Carabba.

A partir de esta fecha hay un verdadero sucederse de traducciones del Lazarillo de las que gran parte están realizadas pensando en un público infantil. Damos algunos

esso la perla di quel piccolo libro". Cfr. CROCE B., "Studi su poesie antiche e moderne. Antica poesia spagnuola: La Celestina. Lazarillo de Tormes. La storia del 'escudero'", en Cr XXXVII (1939) págs. 81-97, pág. 97.

13. AUDISIO F., "Giovanni Boine. Traduzioni inedite da R. Llull e dal Lazarillo, Università degli Studi di Firenze, 1984, págs. 37-42 y 81-120. Pág. 37.

Reveladora para entender el panorama de la "Ispanofilia italiana nel primo Novecento" es la presentación del libro que hace el Prof. G. Chiappini en la que traza las líneas generales de una corriente de pensamiento hispanófilo en la que hay que enmarcar la obra de Boine.

14. En unas notas introductorias y respondiendo al interés que el Lazarillo venía despertando desde principios del siglo, Luigi Sorrento hace un recorrido por las traducciones en distintas lenguas y llegado el año de 1900 dice: "Entre las modernas basta con citar una alemana por H. Rause en Estutgard, otra italiana en Florencia por Federico Carlesi". Cfr. La vida de Lazarillo de Tormes, «Biblioteca Romanica», Strasburgo, 1912.

nombres de traductores con el año en el que sus versiones aparecieron aun a sabiendas que la lista es incompleta: De Zuani (1920), Scarsella (1927), Palumbo (1928), Mazzei (1928), Giannini (1929), Raja (1931), Contini (1941), Languasco (1943), Capecchi (1953), R. Ventura (1957), Gasparetti (1960), Fuzero (1961), Dell'Oglio (1965), Rossa Rossi (1967), V. Bodini (1972), Riggio Lorenzini (1972), etc.

Fue F. Carlesi con los capítulos que publicó en la revista «Medusa» en 1902 y más tarde en 1907 el primer traductor moderno en presentar al público italiano la que se consideraba obra maestra y primera de la novela picaresca. La crítica, estuviera o no de acuerdo en el modo en que venía traducida e interpretada, no podía dejar de reconocer este mérito.

Sin ningún género de duda, una bibliografía de las traducciones italianas modernas del Lazarillo ha de partir del nombre de F. Carlesi.

En un estudio de este tipo y desde un punto de vista de crítica literaria, no podemos considerar sólo la fecha de 1907 como el momento en que Carlesi dio a conocer su trabajo. Así se ha venido haciendo y de hecho no existe referencia alguna a los capítulos publicados en 1902 a pesar de que se advirtiera en 1906 (06.01) que cuatro años antes habían aparecido en las páginas de una revista florentina y que habían servido para ilustrar a modo de antología el volumen de Letterature straniere de G. Mazzoni y de P. E. Pavolini.

Las alusiones a Carlesi en el momento de su gran éxito con la publicación de Don Chisciotte en 1933 y la continua insistencia en lo que fueron sus grandes logros como traductor (El Lazarillo de Tormes y las Metamorfosis de Apuleio) ignoran por completo el primer paso dado en esta dirección en 1902.

Basta ver la bibliografía completa para darse cuenta de que el texto final del Lazarillo de 1907 es en parte el resultado de los trabajos anteriores mientras que la reedición de 1917 y la reimpresión de ésta en 1926, con pequeñas modificaciones, obedecen a una simple refundición de la precedente.

El considerarlas aquí por separado tiene una doble razón de ser: no sólo pertenecen cada una de ellas a momentos bien diferenciados de la Hispanofilia italiana de principios de siglo, sino que estas distintas ediciones se mostraron al público italiano en circunstancias muy concretas de la historia de su país y por lo tanto con intenciones por parte de su traductor no del todo semejantes.

Mantengo que cuando una obra en una lengua de salida pasa a tomar carta de identidad en una lengua de llegada, existen una serie de circunstancias extraliterarias que han provocado, en cierta medida, el traspase y que van desde la mera voluntad del traductor hasta las exigencias de un público que la reclama.

Precisamente para poner al descubierto esas circunstancias en las que nace y para comprobar en qué modo la lengua utilizada es también un indicio del valor documental que adquiere

toda traducción, podemos distinguir dos fases o momentos en el Lazzarino de Ferdinando Carlesi: 1902-06 y 1907-17.

Bien entendido que esto constituye un modo de análisis que sirve para acercarse a la obra que estamos estudiando.

A través de esos años el "brioso libercolo"¹⁵ nacido en España hacia 1554 con el título de La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades va a pasar a tierras italianas recién inaugurado el siglo XX con el de Lazzarino da Tormes para unos años después adoptar el de Vita e avventure di Lazzarino da Tormes. Entre uno y otro media casi medio siglo y unas distancias culturales que va a tratar de salvar la lengua.

15. Así lo define ORTOLANI T., art. cit.

En esas palabras está implícita la concepción del Lazarillo como libro gracioso en el que no se ocultan los aspectos más duros de la vida.

III.2 1902-1906. De novela picaresca a cuento para niños.

En un número de octubre de 1902 de la revista «Medusa» aparece la primera entrega de una novela española titulada Lazzarino da Tormes y cuya traducción se debe a F. Carlesi.

Se trata de un estudiante de Prato que tiene veintitrés años recién cumplidos y que acaba de terminar su formación universitaria.

Contaba ya con una mínima experiencia literaria: dos colaboraciones en una revista (97.01, 97.02) y un pequeño volumen de poesías (01.02).

Si hay una característica que define al joven escritor es su temprana vocación poética¹⁶ y un cierto sentimiento de rechazo hacia el momento presente que se manifiesta en una crítica disfrazada con vetas de humorismo¹⁷.

16. No falto de elogios al joven poeta aparece el artículo de GARGANO G. S., reseña a "CARLESI F., Versi. Firenze, Barbera, 1901", en MZ VI (1901).

En general son poemas dedicados a la mujer amada y a la ausencia de la madre. Responden a esos primeros años de juventud de Carlesi en los que a las grandes ilusiones se mezcla un pesimismo y un desengaño vitales. Véanse los poemas titulados "Apatia", "Tedio invernale" y "Pensieri", incluidos en el volumen comentado por Gargano.

17. Estas características serán una constante en toda la obra de Carlesi y que incluso se manifestarán en sus traducciones. No es casual en este sentido el título que dio a su último libro Il Paese Perduto (Il tempo che fu) (77.01) y del que en

A la marcha de los nuevos tiempos que protagonizan las también nuevas clases sociales, van dirigidas estas palabras de su Aurea Aetas (97.01):

"[...] Si capisce che tal gente
mutò faccia al mondo intero,
e provò ch'era indecente
quel bel vivere primiero;
e gridando: «Attività!»
buscherà la società".

En realidad ese capítulo del Lazzarino da Tormes (02.06) y su colaboración en la revista, representaban su primer lanzamiento en el mundo de las Letras y su ingreso en la capital, Florencia, con la consiguiente oportunidad de darse a conocer en los distintos ambientes y círculos culturales.

Este "Settimanario di letteratura ed arti" (así dice el subtítulo) había nacido en Florencia en febrero de 1902 a instancias de un grupo de estudiantes de letras entre los que estaban: Gino Bandini, G. Antonio Borgese, Maffio Maffi, Sestilio Montanelli, Guido Mazzoni, Dino Provenzal, Giuseppe Manni, entre otros. Más tarde se añadirían Giulio Caprin, Lucio D'Ambra, Eugenio Cecchi, Chiarelli, etc.

una carta a Giovanni Papini decía: "Il mio Paese Perduto (mi piace moltissimo questo titolo) marcia con passo sicuro" (20-VII-1942).

En realidad se trataba de una primera experiencia en este campo para muchos de ellos. En un primer momento no había entre sus fundadores nadie que, por su preocupación o por su autoridad, pudiera garantizar el éxito de la publicación. El mismo director, Alfonso Bertoldi, profesor en un instituto de enseñanza media de Florencia, apenas colaboró con la presentación de escritos y su misión estaba más en apadrinar a un grupo de jóvenes que sentían la necesidad de expresar el modo en que estaban siendo testigos de la tónica de los nuevos tiempos.

La revista nace sin ningún tipo de apoyo y más que un instrumento de difusión de ideas, lo que pretende es convertirse en:

"interprete fedele e giudice non mendace del movimento intellettuale moderno, proponendosi anche di recare un contributo notevole e quanto sarà possibile originale alla produzione critica e artistica del nostro paese"¹⁸.

Parece ser que a los buenos propósitos se unieron las dificultades económicas que suponía la publicación semanal del periódico y la no muy calurosa acogida entre el público estudiantil que bromeaba sobre el color rosáceo de sus páginas y sobre el emblema que las presidía (un raro animal que asemejaba más a

18. BERTOLDI A., "Ai lettori", en M I (1902).

Se trata de las palabras de presentación que en el primer número del 2 de febrero de 1902 incluye su director.

un pulpo que a la Medusa de la estatua del Perseo de Benvenuto Cellini).

Los responsables de la publicación, viendo que había serios problemas para seguir financiando la empresa, piensan en Ferdinando Carlesi como forma de solucionar sus males y en septiembre de 1902 figura ya como jefe de redacción de la «Medusa». El cargo era un mero disfraz que ocultaba la verdadera responsabilidad del joven escritor prates: se convertía en el director al tiempo que caían en sus manos todas las deudas contraídas en los meses anteriores:

"In certi frangenti il trovare un imbecille può essere la mano di Dio; e quell'imbecille si trovò: fui io. Con l'anima di Decio Muri ruppi il salvadanaio e fui eletto editore e redattore capo del periodico" (37.01/85).

Y el hecho fue que a partir de entonces no figurará el nombre de Alfonso Bertoldi como director sino el de Ferdinando Carlesi seguido de las siglas CR ("Capo di Redazione").

Esta nueva situación le sirvió no sólo para contar con libertad absoluta a la hora de publicar sus escritos, sino que además le permitió cierto protagonismo entre los que ya contaban con un sitio en los círculos culturales de Florencia.

En esos años Carlesi entabló fuertes lazos de amistad con Giulio Caprin, G. Antonio Borgese, Guido Mazzoni, entre otros y a

partir de la «Medusa» nacerán futuros compromisos fruto ya de una buena amistad.

Es muy posible que a través de Borgese y Caprin conociera a Giovanni Papini por lo que se deduce de las palabras de éste en su Diario recordando las tertulias en casa de Miss Florence Hacket:

"...ci andai spesso fra il 1901 e il 1902.
V'incontravo Borgese, Caprin, e altri giovani letterati"¹⁹.

Serán éstos los años inmediatos a la aparición de revistas como «Leonardo» (1903, a cargo de G. Papini y G. Prezzolini) o «Hermes» (1904, bajo la dirección de G. A. Borgese) y que tanta importancia habían de tener en el futuro devenir de las Letras italianas.

De los colaboradores de la «Medusa» los que van a tener un papel importante en la labor que Carlesi va a llevar a cabo en los años siguientes van a ser Mazzoni, Borgese y Caprin.

Del segundo de éstos partirá la propuesta de la traducción del Quijote en 1933 cuando se había hecho cargo de la «Biblioteca Romantica». A Caprin debe Carlesi sus colaboraciones en el periódico «La Nazione» cuando aquél figuraba como director.

19. PAPINI G., Scritti postumi. Pagine di diario e di appunti, Verona, Mondadori, 1966 2 vols., vol. I, pág. 253.

En estos primeros años del siglo y a raíz de la «Medusa» hay que hablar también de la amistad con Vamba (pseudónimo de Luigi Bertelli) a quien Carlesi va a acudir pidiendo cierto tipo de asesoramiento para la revista:

"Non potendo pagarci il lusso di una stanza di redazione, si era ricorsi all'amicizia di 'Vamba', allora direttore del «Bruscolo», in giornaletto repubblicano, e Vamba ci aveva permesso di piantar giù nell'atrio accanto a quella del «Bruscolo» la cassetta per le lettere della «Medusa» e di scrivere pomposamente nel giornale: «Direzione e amministrazione Piazza S. Firenze, n. 24»" (37.01/86).

La anécdota resulta un dato importantísimo a tener en cuenta. De cara al lector y, dada la ausencia de un nombre en la portada de la revista que indicara quién era el director, Vamba va a ser considerado como el verdadero responsable de la «Medusa» cuando en realidad era el que figuraba como jefe de redacción, es decir Ferdinando Carlesi. Recuerda éste cómo las cartas de los lectores, pidiendo la subscripción a la revista o simplemente opinando sobre el contenido de los artículos, llegaban a la dirección que señala dirigidas al "Sig. Luigi Bertelli (Vamba)" y la sorpresa de éste al comprobar que se le asociaba como nuevo director de la «Medusa».

Vamba era ya conocidísimo en Florencia por su primer libro para niños que había titulado Ciondolino y publicado en 1895.

Comprobando este curioso dato en los números de la revista, efectivamente aparece esa dirección a partir del correspondiente al del 23 de agosto, una semana antes de que Carlesi tomara a su cargo la «Medusa».

Es significativo ver que esa dirección aparece ya en todos los números y que no hay ninguna modificación que advierta que Vamba no tenía ninguna responsabilidad. El malentendido primero no debió de preocupar demasiado cuando en todos los números se repite:

"...tutta quanta la corrispondenza riguardante la Direzione, la Redazione o l'Amministrazione del giornale, dovrà essere indirizzata a Piazza S. Firenze n. 24²⁰.

Como jefe de redacción Carlesi se va a permitir cambiar el rumbo del periódico y a la nueva orientación y a los nuevos propósitos ("diffondere l'arte") se une la ausencia de una línea temática concreta para lo cual advierte:

"...libere ad ogni opinione, ad ogni argomento purché riferito all'arte e alla letteratura special-

20. Nota final con la que acaban todos los números de la «Medusa» desde el 30 del 23 de agosto de 1902 hasta el último el 24 de diciembre de ese mismo año.

mente moderna, restano dunque le pagine della «Medusa» dove la personalità dell'autore d'un articolo non si dovrà mai intendere immedesimata con quella del giornale stesso" (02.02).

Estas palabras del propio Carlesi figuran en el número del 7 de septiembre ; en el del 5 de octubre aparece la traducción del Lazarillo de Tormes.

Las posibles reacciones a la crítica social y religiosa que pueden estar implícitas en la novela picaresca -"fu scritta per satireggiare alcuni tipi di laici e d'ecclesiastici" dirá en unas líneas de presentación al Lazarillo (02.06)- quedaban así salvadas de antemano. No podía estar aludiendo más que al Lazarillo puesto que el resto de sus colaboraciones se limitaron a breves narraciones de cosecha propia (02.04, 02.05, 02.10, 02.11) y a tres breves artículos en los que daba noticia de la aparición de las primeras traducciones italianas de las obras de Máximo Gorki (02.01, 02.03, 02.07).

Las reseñas a la obra del escritor ruso se alternan con las distintas entregas de la novela picaresca; más aún, Gorki y el Lazarillo parece ser su único interés en los números de agosto (02.01), septiembre (02.03) y octubre (02.06, 02.07, 02.08, 02.09, 02.10, 02.11).

En la brevísima vida que tuvo el periódico (febrero-diciembre de 1902) hay que hablar de un hecho histórico que alteró la

vida de Florencia y del que las páginas de la «Medusa» serán testigos: las huelgas y los desórdenes políticos y sociales que se dieron en esta ciudad del 29 de agosto al 3 de septiembre de 1902. Lo que había empezado como una revuelta obrera acabó por paralizar la vida ciudadana y poner en crisis el poder político.

La revista «Medusa» como los grandes cotidianos («La Nazione», «Il Fieramosca», por ejemplo) no salieron a la calle.

Coincidió además con el reciente nombramiento e ingreso de Carlesi como responsable de la «Medusa» y la decisión de éste de incluir dos números en uno sólo (02.03).

3.2.1. Conceptos clave.

¿Qué relación podía haber para el joven Carlesi entre la obra de Máximo Gorki y el Lazarillo de Tormes?

Es cierto que en un caso y en otro se trata de meros intereses personales y de lecturas al margen de lo que ha visto y ha aprendido en el mundo académico.

Recuérdese además que en ese año de 1902 está redactando un trabajo de licenciatura sobre los orígenes de su ciudad (04.02) y que bien poco tiene que ver con las colaboraciones que hablan de Gorki y de la novela picaresca.

La relación entre unas y otras es puramente temática. Por el modo en que habla de Máximo Gorki se descubre, más que la actitud de un crítico versado en cuestiones literarias, la opinión de un lector apasionado que parece haber experimentado en carne propia lo que ha leído y que ha pasado por una especie de identificación entre sus propios intereses y los del protagonista que se le presenta.

En el caso de Carlesi, conociendo su temprana insatisfacción vital, es evidente que ha sentido reflejadas sus preocupaciones interiores en las que manifiestan los personajes gorkianos:

"...quella gente, lacerata da tanto strazio è così viva che un senso d'angoscia si comunica al nostro spirito, come se anche noi fossimo coinvolti, trascinati con essa in una sventura comune" (02.01).

En realidad sus reseñas sobre las obras de Gorki no son tales; por lo general acaban siendo breves resúmenes del contenido y de los tipos de personajes que aparecen (Tommaso Gordeieff y Eioff en La vita è una sciocchezza, Salakine, Promptoff y Artemio en Wania, Konovalov que da el título al cuento incluido en el volumen I de Vagabondi, etc.).

Carlesi no ahorra palabras a la hora de describir los ambientes en que se mueven esos personajes y en dar los juicios oportunos para proclamar la universalidad de la problemática que Gorki plantea.

Indudablemente Carlesi toma partido a favor del escritor ruso precisamente en los años en que empezaba a conocerse en Italia entre un público que no se manifestaba del todo unánime²¹.

21. Las primeras traducciones en italiano de las obras de Gorki se hacen por ese año de 1902 (Wania, I Vagabondi, escritas ambas en 1898). Las críticas a Gorki iban referidas no tanto a los temas que trataba (la descripción de la sociedad rusa de las últimas décadas del régimen zarista) cuanto a la técnica narrativa (poco elaborada y demasiado en consonancia con el gusto por el "verismo"). En realidad Gorki por lo menos en esos primeros años en Italia y en concreto en 1902 (fecha en que fue anulado su nombramiento como miembro de la Academia Imperial) era visto más como hombre político que como un literato y ha de esperarse a las tentativas revolucionarias de 1905 para que se pueda hablar de popularidad de Gorki en Italia.

Las páginas de la «Medusa» apenas se hacían eco de escritores extranjeros que no fueran E. Zola y V. Hugo. Raro es el número que no incluye unas líneas dedicadas a éste último por el que se sentía verdadera admiración²².

La popular editorial y biblioteca Salani había hecho varias ediciones de Gli ultimi giorni di un condannato a morte de Victor Hugo al que seguía en orden de popularidad Teresa Raquin o un matrimonio d'amore de Emilio Zola.

Este gusto francés se dejaba notar en el mismo Gorki: los traductores italianos no ocultaban que habían manejado traducciones francesas en lugar de los textos en lengua original, puesto que poquísimos eran los que podían conocer la lengua rusa.

Carlesi descubre en Gorki "la rigida obiettività con cui quasi sempre egli ritrae la vita che gli è d'intorno" (02.01). Se recrea en las historias de sus novelas y en la caracterización que hace de los personajes, por lo general marginados, vagabundos, delincuentes, que desafían el mundo de las convenciones.

La intención de Gorki al escribir sus obras no parece ser otra que la de condenar los lazos y las relaciones que se impo-

22. En realidad se trataba de un verdadero magisterio. El 10 de febrero de 1902 se había organizado en Florencia un comité, presidido por Luigi Luzzati, para rendir un homenaje en Roma al escritor francés desaparecido en 1885. Se repartió una circular en todos los organismos públicos de la ciudad y entre las personalidades que se adherieron al acto figuraban D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro y Carducci.

nen al individuo en nombre de un orden social que le resta libertad y que lo conduce a situaciones extremas como el delito, el robo o el crimen:

"E sempre, attraverso i discorsi di questa gentaglia -ossia lo sciocco Salakine, che non sa celare il suo delitto, o il bell'Artenio padrone e sfruttatore di tutte le donne, o Promotoff dai cento mestieri, o Piede-che-danza il ladruncolo campagnolo- sempre dominante sentiamo che il leit-motiv della libertaria filosofia dell'autore: libertarismo" (02.03).

La relación con el Lazarillo está ahí mismo: el tratamiento despiadado de este tipo de personajes que son víctimas del ambiente en el que han nacido y que desde su condición de "Bro-diaghi (gli zingari della steppa, i vagabondi, gli spostati. Tutto il rifiuto sociale del popolo russo)" (02.01) tratan de escapar a las leyes que se les imponen.

La visión que da de las obras de Gorki recuerda en más de una ocasión algunos fragmentos de su traducción del Lazarillo y su insistencia en subrayar el estado en que se encuentra el protagonista y la falta de protección cuando la madre le encomienda al ciego.

"Era d'autunno -di Massimo Gorki- in cui il protagonista, memore dei baci di una cortigiana, che in una cruda notte di tempesta, orfano, bambinetto, affamato, lo riscaldò contro il suo seno: "Furono i primi baci ch'ebbi da una donna, e furono i migliori, perché quelli ch'ebbi dopo mi costarono assai..." (02.01)²³.

En Lazzarino da Tormes se repiten estas tres características ("orfano", "bambinetto", "affamato") y en la traducción aparecen de modo claro y a veces insistente:

"Avevo appena otto anni..." (02.06);

"...mi chiese a mia madre, la quale mi raccomandò come meglio poteva [...] e che lo pregava a trattarmi bene e a vegliar su me, perché ero orfano" (02.06);

"Frattanto la fame diventava atroce..." (02.09).

Más todavía, la muerte del patrón de Tommaso Gordeieff recuerda la del ciego en el Lazarillo:

"...scena forte, possente, che nella sua nuda, glaciale esposizione obiettiva quasi non ha raffronti

23. El subrayado es mío, tanto aquí como en las sucesivas citas en que aparezca a lo largo de este trabajo.

nelle letterature, se non forse la morte di Socrate in Platone e quella del cieco nel Lazzarillo di Tormes" (02.01).

Anticipa en los comentarios a Gorki la que será su idea del Lazarillo y cuyos primeros capítulos debía de estar traduciendo por aquellos días.

Pero las coincidencias que para Carlesi existen entre estas obras nos sirven a nosotros como referente externo (contexto cultural, preferencias del autor, etc.) desde el que no podemos abordar el estudio del texto (la traducción) ni delimitar el concepto que nuestro traductor tiene de la novela que va a trasladar a su lengua.

Del título que él adopta en italiano poco podemos deducir: Lazzarino da Tormes; indica simplemente el nombre del personaje con una referencia a su lugar de nacimiento. Sin embargo no ocurre lo mismo con los títulos de los Tratados que él traduce y que podía haber omitido. Aparentemente no añaden mucho a la obra y del mismo modo que traduce el título podría haberlos ignorado teniendo en cuenta que no se trata de una versión integral y que el medio que utiliza (una revista semanal de cultura que aborda temas no sólo de literatura y dirigida a un público no especializado) se lo hubiera permitido.

Parece ser que la intención inicial de Carlesi era la de publicar sólo una parte del Lazarillo (la que corresponde al primer Tratado con el que da inicio la novela) puesto que en la última entrega se molesta en precisar:

"Era intenzione del traduttore di cessare la pubblicazione di questa arguta novella col numero precedente ma il favor che essa ha incontrato presso gran parte dei nostri lettori lo ha deciso a pubblicare un altro breve saggio" (02.09).

Esa primera idea consistía pues en dar a conocer en un mismo número (02.06) el Tratado primero ("Cuenta Lazarillo su vida y cuyo hijo fue. Asiento de Lazaro con un ciego") y que él a modo de dos capítulos distintos titula:

a): "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori" (desde el inicio de la novela hasta lo que el texto original dice "Ya yo era un buen mozuelo que iba a los huéspedes por vino y candelas, y por lo demás que me mandaban")²⁴;

b): "Come Lazzarino si mise a servizio d'un cieco e delle avventure che ebbe insiem con lui" (es la continuación de a) hasta el final del episodio del jarro de vino: "Lo que te enfermó

24. Lazarillo de Tormes, edic. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1990⁵, pág. 21. A partir de ahora después de cada cita del texto del Lazarillo se indicará entre paréntesis la página correspondiente a esta edición.

te sana y da salud, y otros donaires que á mi gusto no lo eran" (pág. 33).

En el número siguiente aparece una reseña sobre una novela de Gorki (I Vagabondi) (02.07) seguida de una continuación del Lazarillo (02.08) que comprende desde donde termina b) hasta el final del Tratado segundo de la novela original: "No supe más lo que Dios dél hizo ni curé de lo saber" (pág. 46).

Estas son las dos primeras entregas y lo que parece ser la intención del traductor: el primer Tratado.

Debido al éxito que tiene -dice el mismo Carlesi (02.09)- decide seguir en el número sucesivo con una tercera entrega que titula:

c) "Come Lazarillo si pose al servizio d'un prete e le avventure che ebbe presso di lui"

(comprende con mínimas modificaciones el Tratado segundo).

No traduce el "Prólogo" y sin embargo añade dos breves comentarios o llamadas al lector que en forma de breves notas a pie de página están incluidas en la primera entrega: una es una aclaración a un término italiano que ha sustituido por otro distinto en español ("duini" por "blancas") en el episodio del ciego y la otra es una nota informativa:

"E'la famosa novella spagnola [el Lazarillo] che dette origine alla così detta «picaresca». Costituisce uno dei primi studi veristi delle letterature

neo-latine; e fu scritta per satireggiare alcuni tipi di laici e d'ecclesiastici, degenerazione della vita spagnola d'allora. Comparve nel 1554 e fu attribuita al Mendoza ma non si è mai potuto sapere con sicurezza chi ne sia l'autore" (02.06).

Y añade:

"Il traduttore ne presenta ai lettori della «Medusa» un saggio, che vedrà la luce insieme col resto dell'opera e con una prefazione critica del medesimo (02.06).

Sin duda la primera idea fue la de traducir y publicar el Tratado primero. A esta se sumó en seguida la de hacerlo de toda la obra añadiendo una introducción.

Hubo que esperar cinco años para la versión completa. Me inclino a pensar que en esas palabras Carlesi expresaba un deseo inmediato que abandonó pocos meses más tarde debido a la corta vida que tuvo la revista (finaliza el diciembre del mismo año) y a los problemas que encontró en llevarla adelante.

Recuérdese que en su curioso artículo, no sin intención titulado "Come assassinaí la «Medusa»" (37.01), habla del importante que fue para él esta empresa pero el alivio que sintió cuando decidió terminar con la revista y con todo que tuviera

que ver con ella exceptuando las amistades que en esos meses había forjado.

Aún así podía haber seguido publicando otros Tratados en los números de noviembre y diciembre y sin embargo no lo hizo.

Curiosamente en esas notas Carlesi no habla de "capitoli" sino que emplea en dos ocasiones la palabra "saggio" que podemos aquí traducir en español por "muestra".

Entonces se trataba de dar a conocer una parte que fuera representativa utilizando para ello las páginas de una revista de frecuencia semanal. Esto le hubiera permitido una libertad plena a la hora de elegir un tratado u otro e incluso un fragmento de la obra. Si se decide por el primero quiere decir que lo considera el más indicativo no sólo del Lazarillo sino de todo el género al que pertenece.

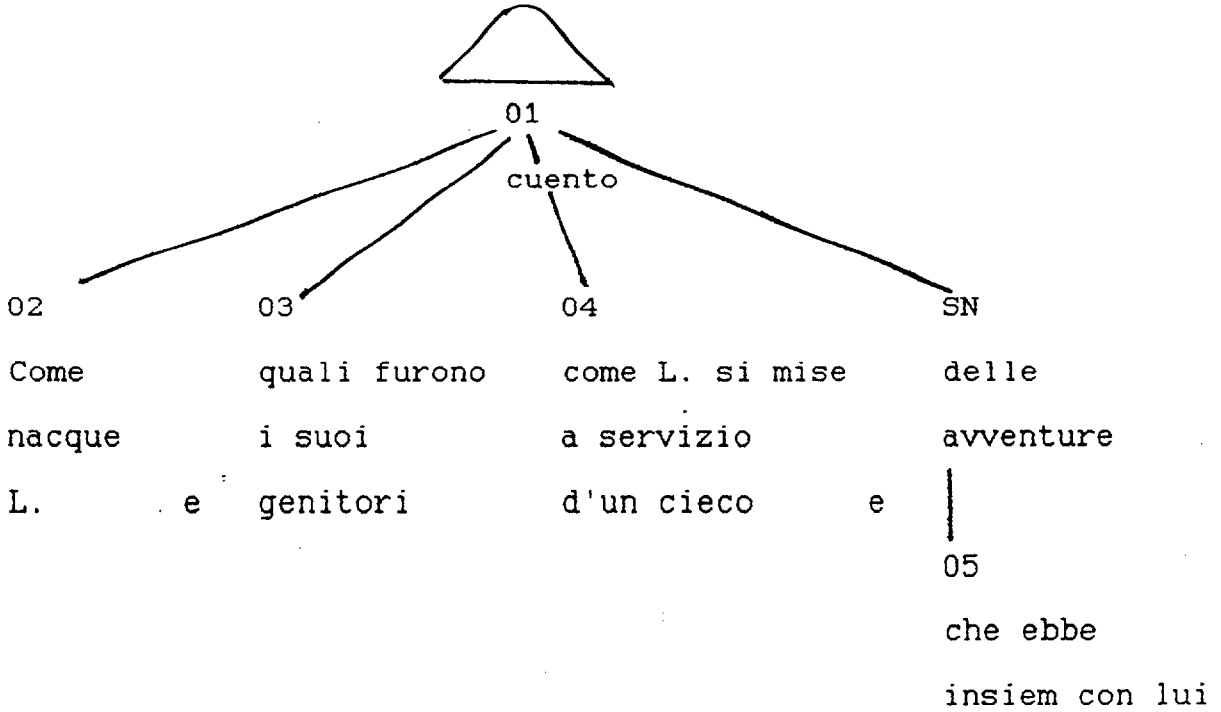
Lo que representa pues a la picaresca y al Lazarillo en concreto está en lo que traduce: "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori" y "Come Lazzarino si mise a servizio d'un cieco e delle avventure che ebbe insieme con lui".

Un análisis sintáctico de esta secuencia lingüística me lleva a distinguir dos periodos: el primero formado por dos oraciones interrogativas introducidas por "come" y "quali" y unidas entre sí por la conjunción "e", y un segundo periodo en el que a otra oración interrogativa ("come...") sigue un sintagma nominal cuyo núcleo es el sustantivo "avventure" y del que a su vez deriva una oración adjetiva.

Estas cuatro oraciones dependen de un verbo principal de 'decir' (cuenta", "digo ", "cuento"...) o de 'argumento' ('trata de') sobreentendido.

Las tres oraciones interrogativas (en función de complemento directo) son subordinadas y dependen directamente del verbo principal.

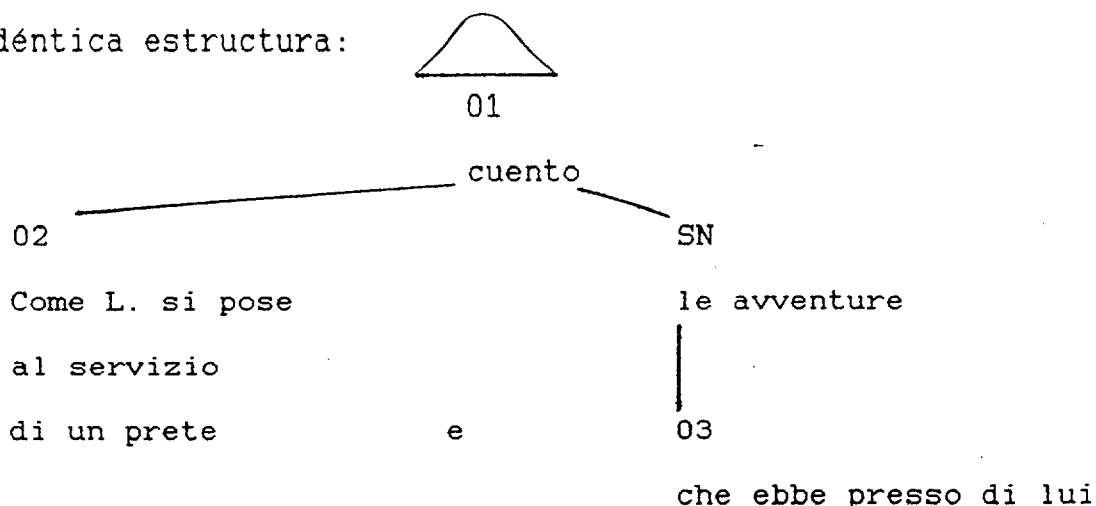
La representación de estas estructuras superficiales en un esquema arbóreo daría el siguiente resultado:



Se trata pues de "avventure" de un personaje del que se ha dado el nombre en el título (Lazzarino da Tormes) y del que se precisa "come nacque" y "quali furono i suoi genitori".

02 constituye una especificación al marco espacial y temporal primero que corresponde al del nacimiento del personaje y

con el que comienza el ciclo narrativo, mientras que 04 y 05 representan la primera secuencia de acontecimientos a la que sigue en orden cronológico una segunda paralela a la anterior y con idéntica estructura:



De este modo su traducción (el título que adoptará en 1907 es Vita e avventure di Lazzarino da Tormes) se presenta como una ordenación de secuencias de distintos acontecimientos en la historia y que remiten a un primer punto cronológico, el del nacimiento de "Lazzarino da Tormes".

02 y 03 en el primer esquema retrotraen al lector al pasado antes de zambullirlo en mitad de la fábula evitando comenzar ésta "in medias res".

* "Come nacque...", "quali furono..."

El adverbio interrogativo "come", usado aquí en función de conjunción, significa "in che modo" se desarrolla y lleva a cabo la acción indicada en el verbo.

Así, por ejemplo, "Come va la vita?" es sinónimo de "in che modo va la vita?" o "come si spiega?" equivale a "in che maniera si spiega?"²⁵.

"Come nacque Lazzarino" alude no tanto al lugar en el que nació (que hubiera expresado el adverbio "dove") sino a la forma, al modo determinados por las condiciones del lugar en el que se propició tan singular nacimiento.

El pronombre interrogativo "quali" (en español "cuáles" o "quiénes") con una función idéntica a "chi" (quién, quiénes) tiene una diferencia con respecto a éste: "chi" es más frecuente por ser más breve mientras que "quali":

"ha un valore un po' specifico perché sembra che indichi più direttamente il valore della qualità"²⁶.

De modo que "quali furono i suoi genitori" alude no tanto a quiénes fueron sus padres (que hubiera indicado con "chi"), sino más bien a la "qualità" es decir al tipo de padres, a la condición moral y social de éstos.

"Come nacque..." comienza situando al personaje en un espacio.

25. Los ejemplos así como la especificación del significado de "come" están tomados de PETROCCHI P., Novo Dizionario Scolastico della Lingua Italiana, Milano, Fratelli Treves, 1916, pág. 228.

Corresponde a una reimpresión de una edición de 1892.

26. BATTAGLIA S. y PERNICONE V., Grammatica italiana, Torino, Loescher, 1980, pág. 133.

"quali furono..." sirve para introducir dos personajes referenciales ("i genitori") de los que se colegarán informaciones para la caracterización del personaje principal.

El invertir el orden lógico de la frase (sujeto + verbo: "Come Lazzarino nacque") significa que interesa resaltar antes que nada el modo en que se desarrolla la acción designada por el verbo ("nascere" para "nacque").

En el segundo caso ("quali furono i suoi genitori") la existencia en italiano del dicho "Quale il padre, tale il figlio" (lo que en español se expresa con "De tal palo, tal astilla") brinda al traductor un modelo de estructura con un contenido similar a lo que él quiere denotar.

A diferencia de "Sei tale e quale tua madre" que se usa para referirse al parecido físico de una persona en comparación con el de su madre, "Quale il padre, tale il figlio" hace referencia a un modo de ser por lo general deplorable para el que lo juzga. De ahí la inversión de correspondencia "tale.. quale..." en la que va implícita la idea de consecuencia.

En nuestro caso, de un padre "tratto in arresto e condotto in tribunale" (en el original dice: "fue preso y confesó" -pág. 14-) y de una madre "condannata sotto pena di cento colpi di frusta ordinari" (en el original: "pusieron pena por justicia sobre el acostumbrado centenario"), de padres ladrones, no se puede esperar un hijo modelo de virtudes.

Resumiendo: lo seleccionado como botón de muestra de lo que es representativo del género picaresco son "avventure" de un personaje de bajísima condición social determinada por sus orígenes y por el ambiente en el que vive.

* "Si mise a servizio" / "cieco" / "avventure".

Con el mismo tipo de estructura sintáctica (conjunción + verbo + sujeto) se da inicio a la serie de episodios en los que el personaje, caracterizado a través de los rasgos dados antes, se convierte en actante reforzado aquí por el empleo reflexivo del verbo "mettersi".

"Mettersi a servizio" es sinónimo de "essere a servizio" o "andare a servizio" y hace referencia al estado en que una persona se coloca con respecto a otra de la que depende económicamente. En este sentido "mettersi a servizio" significa adoptar el papel de "servitore" de un "padrone"²⁷.

Aparece aquí un elemento importantísimo para entender la idea que Carlesi tiene en mente a la hora de traducir el Lazarillo: la división de los personajes en clases sociales en función de las cuales se establecen las relaciones entre ellos. Aquí, partiendo de la relación del que sirve con respecto al que es servido se van a configurar el tipo de "avventure" y la naturaleza de las mismas.

27. Petrocchi da la palabra "servitore" como la antónima de "padrone". Cfr. PETROCCHI P., op. cit., pág. 1059.

Si "Lazzarino si mise al servizio" quiere decir que adoptará a partir de ahora en la "novella" la función de "servitore" y como tal va a ser el sujeto ("che ebbe...") de los acontecimientos que se narran, bien entendido que ha tenido que acudir a esto no por voluntad propia sino como consecuencia de las circunstancias y del ambiente en el que ha vivido.

El "servitore" conlleva la figura del "padrone" que aquí está representada en "un cieco".

En italiano la palabra "cieco" se asocia en algunas expresiones a la avaricia, al poder del dinero o a la ausencia delpreciado metal. Me refiero a modos de decir como "Per niente non canta un cieco" que indica que no se hace nada si no es a cambio de algo (en español esta idea aparece en frases como "Por dinero baila el perro") o "Non ne avere uno da far cantare un cieco" equivalente a "Non avere neanche un quattrino"²⁸ (lo que en español se dice con "No tener ni un real", por ejemplo).

Con lo cual el traductor anticipa que aquí se hablará de acontecimientos que han de suceder ("avventure", del lat. 'advenire' ital. 'avvenire', que significa el sucederse de un hecho en el futuro) y por lo que se dice, no han de tener nada de maravilloso o extraordinario cuando se van a determinar entre un "servitore" y un "padrone" que además es un "cieco" al que están asociadas las ideas de pobreza, pordiosería, mendicidad.

28. Ejemplos tomados de PETROCCHI P., op. cit., pág. 180

A través de este somero análisis de lo que puede estar representado en los subtítulos a) y b), y vista su relación temática con lo que el traductor había dicho y opinado de la obra de Gorki, podemos ya trazar unos puntos básicos que recogen los conceptos clave que Carlesi parece querer comunicar como emisor que es de un mensaje. Estos, por lo que hemos visto antes, serían también los que definen a la obra total y al género picaresco, a saber:

1) personaje-tipo (pobre, marginado, de baja condición social)

2) abocado ("si mise") por las circunstancias ("come nasce", "quali furono") a depender ("a servizio") de gentes cuya característica es la pobreza extrema ("un cieco").

3) y a vivir unos episodios ("avventure") que son los que constituyen la materia narrativa del relato.

Un mes antes de publicar este primer Tratado de su Lazzarino da Tormes (¿lo estaba traduciendo en esos días?) Carlesi figura en la «Medusa» con un escrito que empieza con estas palabras:

"Siamo dinanzi ai soliti tipi di vagabondi avidi di una libertà inconcepibile anche nella più rudimentale forma di civiltà" (02.03).

Tanto el autor del Lazarillo como Máximo Gorki en sus páginas plasman una serie de conceptos clave y unas técnicas de ex-

posición que, unidas a los anteriores, se pueden resumir en estos dos puntos:

4) retratado por el autor ("studi veristi")

5) con una clara intención de crítica social ("satireggiare alcuni tipi...").

Bien entendido que a), b) y c) que hemos denominado 'conceptos clave' pueden no coincidir con los del texto original ni con los derivados de una descodificación de un texto (realizada a través de la lectura) y que el traductor lleva a cabo no siempre en el de la lengua de salida.

Lo relevante de lo que se deduce de los títulos de ese Tratado primero es la tendencia a buscar la unidad del género picaresco en elementos de contenido o de tipo temático. Carlesi no traduce exactamente lo que dice el texto que tiene delante ("Cuenta Lazaro su vida y cuyo hijo fue") entre otras razones porque la forma autobiográfica adoptada por la mayoría de las novelas picarescas (y aquí advertida en el epígrafe del título "Cuenta Lazaro") no parece ser lo que las define.

Esta subordinación absoluta de los elementos de tipo formal o estructural a las temáticas o de contenido, le permitirá ciertos cambios en su traducción que darán todo un giro a la novela.

Será suficiente con que se respeten los rasgos que definen al género (1, 2, 3) y utilice para ello una técnica similar (4, 5).

Esta idea constituyó una constante durante mucho tiempo en la crítica de la picaresca y encontraba una justificación en la tendencia general de la literatura comparada a descuidar cuestiones que impidieran relacionar la picaresca española con otras literaturas.

Un ejemplo de este tipo de valoraciones es la aproximación al tema que hace Chandler en 1907 al incluir la literatura picaresca en la más amplia "literature of roguery" definida por estar "determined by the subject-matter rather than by the form"²⁹ y que en Italia va a tener fervientes seguidores.

29. CHANDLER F. W., The Literature of Roguery, 2 vols., Boston-New York, Houghton-Mittin, 1907, vol. I, pág. 1.

III.2.2. Hacia un modelo.

En el frontispicio del número de «Medusa» en el que aparece la traducción (02.06) figura como título de la obra: "Lazzarino da Tormes" al que siguen dos especificaciones representadas con el signo gráfico del paréntesis: "(novella)" "(Dallo Spagnolo)".

En la página en la que está la traducción se repite sólo el título anterior sin las aclaraciones e inmediatamente después aparece el título "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori" con el que comienza la narración.

*Lazzarillo de Tormes.

Lo primero que llama la atención es que ése no es el título que da para el de la obra en la lengua original: "Lazzarillo de Tormes" (La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades). Aquí lo ha reducido eliminando el segundo sintagma preposicional ("y de sus fortunas y adversidades") unido al anterior por la conjunción "y", además del sintagma nominal ("La vida de" del que dependen los segundos.

La primera elisión no extraña demasiado (comúnmente se ha venido haciendo entre otras razones por una cuestión de econo-

mía), mientras que la segunda resulta más llamativa: a la economía se añaden otras posibles justificaciones (fuentes consultadas, textos en lengua original, etc.) pero creo que la hipótesis más plausible es ésta: dado que sólo se va a traducir y publicar el primer Tratado es preferible suprimir "La vida de" puesto que no corresponde en relación de contenido a lo que se narra allí. Haber traducido "La vita di Lazzarino" hubiera supuesto una continuación, lejos de lo que parecía ser la idea inicial.

Por otro lado, hay que tener en cuenta el tipo de publicación: tratándose de un periódico semanal y visto que va a haber una segunda entrega (02.08), el título se reduce a las palabras mínimas de manera que no suponga ningún esfuerzo para el lector a la hora de identificar la continuación de una segunda parte con una primera recibida una semana antes.

Opino, además, que esa idea de economía va ligada a otra de hacer llegar la obra a un mayor número de personas, de difundirla, o, empleando una palabra clave en los años de las que estamos hablando, de "popolarizzarla".

En una época en la que cualquier empresa cultural se hace bajo emblemas como «Cultura del popolo», «Le Università popolari», «Biblioteca del Popolo», «Biblioteca Classica Popolare Italiana» (título de la colección que dirigía Carlesi hacia los años veinte), no es de extrañar que, en miras a ese afán de difusión, se simplifique el texto en la medida de lo posible (tí-

tulo, subtítulos, introducciones, notas de erudición, etc.) más aún cuando se trata de obras extranjeras que tal vez no se conocen demasiado. Y así se reducen los títulos de obras como Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon de Daudet que pasa en italiano a Tartarino di Tarascona, La señora Cornelia de Cervantes a Cornelia o La vida del buscón llamado don Pablos al simple Pablo de Segovia³⁰.

Carlesi da como título original Lazzarillo de Tormes en donde en un intento de acercarlo a las características gráficas del italiano, lo transcribe con la doble consonante (-zz-) que existe en el nombre propio (Lazzaro) y derivados (lazzaretto, lazzarone, etc.) dejando inalterado el resto de la palabra por la existencia en italiano de las mismas grafías españolas, respetando así la forma original ("Lazarillo") y el sintagma que sigue ("de Tormes").

Siendo éste el título (italianizado cuanto a la grafía) en la lengua original no había razón alguna para alargarlo o reducirlo en la traducción. Sin embargo introduce cambios:

"Lazzarino da Tormes (novella) (Dallo Spagnolo)".

Veamos esto de forma separada:

30. Estas tres obras publicadas por la editorial Sonzogno en la colección que llevaba por título «Biblioteca Universale».

* "(novella) (Dallo spagnolo)".

Para un lector de la época no llama la atención que después del título de una obra se especifique al género a que pertenece. Sin entrar en detalles pues ello nos llevaría a hablar de los orígenes de la "novella", señalamos que a partir de finales de XIX y principios del XX se va a operar un cambio en la historia de la "novella" por el que deja de cultivarse para ceder el paso al "romanzo", género que abarcaba un campo mucho más amplio que el designado por aquélla, prevaleciendo después a todas las otras formas de prosa de invención y fantástica.

De la ausencia de "novellieri" y de la muchos cultivadores del "romanzo" habla un Dizionario Storico Manuale della Letteratura Italiana publicado en 1900 añadiendo:

"Il Romanzo, inteso nel significato che oggi noi attribuiamo a questa parola, è creazione interamente moderna: come lo definisce il Villemain, esso è l'epopea dei popoli nuovi nato da quel prepotente bisogno che li spingeva a cercar nuove forme d'arte, che meglio ne rappresentassero la vita, i costumi, le passioni, che, sotto il velo trasparente della finzione offrissero alla società un'immagine fedele di se stessa"³¹.

31. TURRI V., Dizionario Storico Manuale della Letteratura Italiana (100-1900), Torino, Paravia, 1900, pág. 239.

La imprecisión de estas palabras a la hora de definir los rasgos del "romanzo" y de la "novella" conlleva en la práctica cierta confusión a la hora de incluir una obra dentro de una de estas dos categorías. Precisamente debido a esto y en parte también a lo que ello significaba de innovativo, es muy corriente en la literatura de la época especificar claramente, si no está ya reflejado en el mismo título (por ejemplo: DIOTALLEVI G., Le Novelle del Dolore) el género al que pertenece la obra (p.ej.: FUCINI R., Le Veglie (novelle), INVERNIZIO C., Cuore di donna. Racconto storico-sociale, BLASCO IBANEZ V., Il papa del mare (romanzo).

La enorme popularidad del "romanzo" hizo que se crearan series coleccionables por fascículos como la famosa «Il Romanzo Mensile» que empezó en 1903 con Le avventure di Sherlock Holmes de Conan Doyle.

Carlesi especifica que es una novella" y anticipa que se trata de una traducción ("Dallo Spagnolo"). Estas aclaraciones dependían también del grado de conocimiento y de popularidad que tuviera el autor entre el público. De hecho, es rarísimo encontrar bajo el título de una traducción de Zola la indicación "Dal Francese".

Aquí no parece que se trate de una obra del todo desconocida puesto que el mismo traductor recuerda que: "E' la famosa novella spagnola..." (02.06).

Y más que una simple aclaración sobre la lengua de la que se traduce es una insistencia en recalcar que lo que se presenta como Lazzarino da Tormes es la "novella" proveniente del idioma "Spagnolo", es decir del Lazzarillo de Tormes.

Esta llamada al lector, tratándose de una traducción, está individualizando lo que de otro modo podría prestarse a equívocos y que podían ser debidos a:

A.- La existencia de otras traducciones italianas de la misma obra pero hechas no directamente del español sino de otras lenguas.

Que se refiera a esto no es de extrañar cuando sabemos que era muy corriente traducir obras sirviéndose para ello de versiones en los idiomas que comúnmente se conocían, en especial el francés.

El mismo Carlesi hablando de I Vagabondi de Gorki (02.07) acepta que el traductor se haya servido de una versión francesa aunque no le perdona el que no haya sabido disfrazar las expresiones y los términos franceses adoptando los correspondiente en italiano.

Que lo mismo ocurriera con la literatura española no es de extrañar. Se traducía (cuando no se leía directamente) de lenguas como el francés o el alemán.

Farinelli en 1899 habla de la ausencia de traducciones italianas de La Diana de Montemayor:

"abbondano invece le versioni francesi e tedesche"³².

Igual suerte podía correr el Lazarillo.

B.-La no asociación por parte del lector de lo que se le presenta ("Lazzarino da Tormes") con la novela picaresca española, lo cual hace necesario recordar en nota a pie de página que "E'la famosa novella...".

Esto significa que Carlesi ha enmascarado tanto el título que el lector no lo asocia con una versión de otra lengua sino como un texto nacido en la propia.

Totalmente plausible esta hipótesis. De los traductores que le han precedido, todos, aun alterando el resto del título, han respetado la morfología de la palabra que da identidad a la obra, es decir, el nombre del personaje. Como ya hemos visto, por lo general han intentado transcribirlo con una grafía italiana (B. Barezzi, G. Strozzi) cuando no han optado por dejarlo tal cual (P. Monti, G. Boine). Carlesi introduce un importante cambio ("Lazzarino") que no sólo puede desconcertar al lector sino que remite a otro tipo de género y no precisamente al picaresco.

32. FARINELLI A., art. cit., pág. 269.

C.- La existencia dentro de la esfera cultural de lo que M. Chevalier denomina "materia folklórica"³³ que por transmisión oral o escrita acaba imponiéndose al autor, aquí al que lo es de su traducción.

Dentro de unos "modelos arquetípicos delineados por la tradición oral y los cuentos y chistes"³⁴ que forman esa materia folklórica hay que situar la enorme popularidad que tenía un librito titulado Storia di Lazzarino aparecido en la no menos popular editorial Salani en 1882 y formando parte de la colección de los "Librettini illustrati di storie antiche e moderne".

"Lazzarino" era el apodo que utilizaba el bandido de nombre Giuseppe Afflitti y con el que se conocía a la banda de los que actuaban con él.

"...tal banda -se lee en un periódico de la época- infestava la Romagna e il limitrofo territorio del Granducato di Toscana e per i suoi misfatti immerse ben presto que'luoghi nel terrore e nello spavento"³⁵.

33. CHEVALIER M., Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1978, pág. 143 y ss.

34. Ibid., pág. 143.

35. En BATINI G., O la borsa o la vita! Storie e leggende dei briganti toscani, Firenze, Bonechi, 1975, pág. 20.

Las continuas noticias en la prensa y la constatación de que "la Toscana, in seguito, fu anche rifugio di Giuseppe Afflitti, detto Lazzarino"³⁶ convirtieron a este bandido en un héroe de un tipo de vida fuera de la ley, temido y admirado al mismo tiempo.

Su campo de acción fue en los alrededores de Florencia y llegó a tal punto su popularidad que, primero en pliegos sueltos, luego en breves opúsculos, se escribió una historia que a modo de cuento oral, recogía sus hazañas.

De los pocos ejemplares que se conservan y de los que he podido consultar, he constatado tres ediciones distintas en 1882, 1890 y 1901 a la que respectivamente corresponden los siguientes títulos:

Storia di Lazzarino;

Storia di Lazzarino capo di una banda di assassini;

Il brigante Lazzarino, capo di una banda di assassini

(Racconto storico di Armando Dominicis).

Los tres publicados en Florencia por la editorial Salani.

Esa misma alteración del título indica que se trataba de Literatura popular más para ser declamada en voz alta que para ser leída y que el motivo común que unía a todas estas historias eran las aventuras de Lazzarino.

36. Ibid., pág. 20.

La curiosidad que despertaba en mí esta forma de tradición oral hizo que al estudio de los textos me documentara además sobre el tema en los periódicos de la época. A esto añadí el testimonio de personas que aún asocian el nombre "Lazzarino" al del famoso bandido que se escondía en el campo toscano y cuyas historias servían para despertar la admiración de todos y el miedo de los más pequeños.

Volveré a tratar este tema cuando hable de la intertextualidad en esta traducción del Lazarillo. Señalo tan sólo que en 1901 apareció una nueva historia Storia di Lazzarino (Firenze, Salani) cuando todavía seguía vivo el 'héroe' real del que hablaban las historias y cuyo veredicto y sentencia de muerte se formuló en 1907.

* "Lazzarino / da / Tormes".

"Tormes" lo deja invariable. Es un nombre geográfico que no presenta ninguna extrañeza gráfica ni problemas fonéticos a un italiano.

Sustituye sin embargo la preposición española "de" por la italiana "da" en el título mientras que adopta "di" para cuando al comienzo de la obra se dice: "Bisogna anzitutto che voi sapiate che mi si chiama Lazzaro di Tormes" (02.06).

En realidad lo correcto, teniendo en cuenta lo que se dice en castellano ("de Tormes"), hubiera sido colocar "del Tormes", como corresponde a un nombre geográfico que admite y precisa el

artículo delante ("l'Arno", "il Tevere", por ejemplo). Carlesi coloca "da" en un caso y "di " en otro.

Veamos con qué intención.

Las preposiciones "da" y "di" se usan con nombres geográficos para indicar el punto de partida, el lugar de nacimiento, con la diferencia de que "da" se emplea por extensión para designar 'la patria' especialmente hablando de personas que fueron importantes en el pasado. "Di" tiene un uso más generalizado y se emplea modernamente en los casos en que antes se adoptaba "da"³⁷.

"Lazzarino da Tormes" aleja en el tiempo al personaje y expresa la importancia del lugar de nacimiento que es elevado aquí a categoría de patria chica.

A un oído italiano recuerda a grandes personajes como Raffaello da Urbino, Leonardo da Vinci, Antonello da Messina, etc.

"De" en "Lazzaro de Tormes" ha de entenderse con lo que sigue después, con el sobrenombre: "Lazzaro di Tormes [...] nato nel fiume Tormes [...] ragione per cui mi son buscato il soprannome" (02.06).

Se trata del modo en que viene llamado y reconocido. Como sobrenombre tiene una carga afectiva de la que carece "Lazzarino da Tormes", meramente denotativo del lugar (en absoluto un río) de nacimiento. Un caso similar: Les aventures prodigieuses

37. Explicaciones que da PETROCCHI P., op. cit., pág. 303.

de Tartarin de Tarascon (1872) de Daudet traducido al italiano por Tartarino di Tarascona.

El sobrenombre da identidad a un personaje que se ha convertido en popular y le confiere una doble personalidad: la que realmente tiene y la que le dan los demás.

En la inmortal obra de Daudet:

"Au temps dont je vous parle, Tartarin de Tarascon n'était pas encore le Tartarin qu'il est aujourd'hui, le grand Tartarin de Tarascon, si populaire dans tout le Midi de la France"³⁸.

"Lazzaro di Tormes" es el sobrenombre que se ha ganado ("mi son buscato") como personaje popular mientras que "Lazzaro" es el que le dieron sus padres ("son figliolo di Tommaso Gonzales e d'Antonia Perez, abitanti di Tejares...") (02.06).

El nombre "Lazzaro" es derivado del español "Lázaro" y éste del Lázaro bíblico (Luc., XVI, 19-20)

"notissimo nel Medioevo si trova in Italia, in Francia, in Iberia nel senso di 'mendicante', 'lebbroso' e (fr.) 'avaro'"³⁹.

38. DAUDET Alphonse, Tartarin de Tarascon, Paris, Flammarion, (s.a.), pág. 9.

39. MIGLIORINI B., Dal nome proprio al nome comune, Genève, L. Olschki, 1927, pág. 119.

En efecto, el italiano no conoce expresiones idiomáticas que con la palabra "Lazzaro" reflejen la ausencia o la avidez de dinero. "Pare un San Lazzaro" o "Un Lazzaro uscito di sepoltura" sirven para indicar la palidez de una persona⁴⁰.

En francés "pauvre comme Lazare", "gueux comme Lazare" sirven para hablar de una persona excesivamente pobre a veces también para persona avara y mezquina traducible en italiano con "Povero, meschino, come Lazzaro"⁴¹.

* "Lazzarino".

"Lazzarino" es el curioso nombre elegido por Carlesi para el personaje con el que da título a la novela que traduce y que va a mantener en todas las ediciones aunque introduzca cambios en el resto de las palabras (1907. 1917, 1926).

Entre las no muchas posibilidades que se le ofrecían ha rechazado:

- "Lazarillo", que es el del original y que bien podía haber mantenido como lo hace Boine en 1907.

- "Lazariglio", adoptado por Barezzi en 1622.

40. Además "lazzaro" en Toscana se emplea como adjetivo metafórico para designar una especie de higo. Cfr. MIGLIORINI B., op. cit., pág. 293.

41. Ejemplos tomados de SERGENT A., STRAMBIO A. y TASSI L., Grand Dictionnaire français-italien rédigé sur les Dictionnaires de l'Académie Française et de la Crusca, 2 vols., Milano, Pagnoni, 1877, II vol., pág. 108.

- "Lazzariglio", como traduce G. Strozzi en 1608 y el obligado si quería pasar con la grafía italiana los nombres extranjeros. Así lo hizo con algunos nombres en la traducción del Quijote (33.01) por ejemplo el de Sancho, "Sancio".

Este hubiera sido el más esperado.

A éstos hay que descartar otros términos en italiano que con el mismo lexema designan algo muy distinto y no se usan como nombres propios de persona: "Lazzaretto" o "Lazzeretto" (el hospital para leprosos y apestados), "Lazzarone", "Lazzeruolo", etc. con la excepción de "Lazzaretti" y "Lazzerini" que se encuentran en algunos apellidos.

No hay la menor duda de que Carlesi ha elegido un nombre con ciertas connotaciones de significado y que para ello ha descompuesto la palabra añadiéndole un sufijo (-ino) a la raíz (Lazzar-) dando como resultado "Lazzarino".

Hablando de la onomástica ficticia o inventada B. Migliorini testimonia un grupo de nombres cuya característica es el sufijo "-ino" que es propio de algunos de los personajes del teatro de máscaras de la comedia del arte:

"Un gruppo particolare, pure intermedio tra la letteratura e il folklore, formano le maschere, un prodotto di quel curioso genere che è la commedia dell'arte, in cui vengono a confluire tanti elementi antichi, e medievali e contemporanei, letterari e

popolari: ecco 'Arlecchino', 'Pantalone', 'Pulcinella', la coorte degli 'Zanni', ecc."⁴².

De éstos, los terminados en "-ino", han adquirido especial importancia en los últimos años debido al uso extremadamente prolífico que se hizo entre los siglos XVI y XVII para los nombres de los personajes de la comedia del arte: 'Bagattino', 'Bertolino', 'Burattino', 'Capellino', 'Pedrolino', 'Scapino', 'Truffaldino', 'Tamburino'...

Añade además Migliorini:

"...l'esistenza che sempre meglio si consolidava di questo che potremmo chiamare 'suffisso di maschera' spingesse a coniar nuovi nomi oppure ad usar per questo scopo vecchi nomi a cui il suffisso avrebbe conferito il significato voluto"⁴³.

Y así encontraremos 'Arlequín' y 'Galopín' utilizados en una comedia estrenada en París a principios del siglo. 'Truffaldino' y 'Zerbino' (nombres de los poemas cavallerescos de Boiardo y Ariosto) sirve para personajes de las Fiabe de Carlo Gozzi (1720-1806). 'Ragotin' (introducido por Scarron en su Roman comique) es adoptado por La Fontaine (1621-1695) en el también titulado Roman comique.

42. MIGLIORINI B., op. cit., pág. 46.

43. Ibid., pág. 48.

A lo que señala Migliorini hay que añadir que ese sufijo "-ino", aplicado a los nombres propios de persona, es característico del lenguaje familiar especialmente en Toscana.

Consultando una Nuova Grammatica Italiana della Lingua Viva que, aparecida a principios de siglo y renovada en varias ocasiones, se precia de haber "conservato sempre la vecchia definizione: «La grammatica è il complesso delle regole ricavate dall'uso fiorentino moderno»"⁴⁴, encontramos: "Gostino" (Agostino), "Tonino" (Antonio), "Cecchino" (Francesco), "Beppino" (Giuseppe), "Masino" (Tommaso), "Cencino" (Vincenzo). Todas formas abreviadas de los nombres respectivos y de los que el autor de la gramática insiste en decir que "Abbiamo riportate le forme accorciate toscane ma ogni regione ha le sue forme particolari"⁴⁵.

En efecto, ese sufijo "-ino" en los nombres de persona es propio de la región toscana y el mismo Giovanni Papini recuerda que de niño lo llamaban 'Giovannino'⁴⁶ y cómo todos en un principio conocían a G. Novelli con el nombre de 'Novellino'⁴⁷.

Un reflejo de esto lo tenemos en los títulos que para sus obras adoptaban los muchísimos escritores que ya a finales del siglo XIX engrosaban las largas listas de los que se dedicaban a la

44. DE TITTA C., Nuova Grammatica della Lingua Viva, Lanciano, Carabba, 1931, pág. 5.

45. Ibid., pág. 88.

46. PAPINI G., Il muro dei gelsomini, Torino, Soc. Edit. Internazionale, 1989, pág. 45.

47. PAPINI G., Passato Remoto. 1885-1948, cit., pág. 55.

literatura infantil. Algunos ejemplos de autores y títulos, curiosamente publicados en Florencia:

Ciondolino, de Vamba (Luigi Bertelli);

Giannettino, de Collodi (Carlo Lorenzini);

Le avventure di Ciuffettino, de Yambo (Enrico Novelli);

Storie di Tizzoncino, también de Yambo.

Y títulos por ejemplo como Storia di Franceschino, Teresina e Paolino remiten a los nombres de sus héroes formados en su mayoría con ese sufijo "-ino": "Giannino", de Il giornalino di Gian Burrasca de Vamba, "Gigino" de L'omino anticipato de "Collodi", "Moccolino", "Pierino" y "Cesarino", todos ellos personajes de Storie Allegre, de Collodi.

Y hablando de Literatura para niños escrita en Toscana en aquellos años es obligatorio recordar (aunque no sea en verdad un diminutivo) la Storia di un burattino de Collodi y que después tomará el nombre de Le avventure de Pinocchio.

Lazzarino da Tormes publicado en Florencia en 1902 en traducción de Ferdinando Carlesi remite indudablemente a esos títulos de obras y a los personajes que las pueblan precisamente en unos años caracterizados por la importancia dada a la educación del niño y por la imposición de una norma lingüística que coincide con el toscano.

El verdadero cambio que ha introducido Carlesi en el título de la novela está en la adopción de ese 'sufijo de máscara' "-ino".

En cuanto al título se refiere, lo que era una novela picaresca pasó a manos de Carlesi para convertirse en un Lazzarino da Tormes que nació en los años en que Collodi acababa de dar vida a su Pinocchio y cuando todavía se seguía hablando de la historia del temido bandido Giuseppe Afflitti apodado "Lazzarino"..

Para este análisis hemos partido desde nuestra condición de lectores/críticos a quienes se presenta un texto que en la primera palabra del título (Lazzarino) nos trae a la memoria el mundo de la literatura infantil y que habiendo o no deducido por las referencias culturales que siguen (da Tormes) de lo que se trata, se nos recuerda que es una "novella" nacida en otra lengua ("Dallo Spagnolo").

La lectura nos ha corroborado la verdadera identidad. La forma en que se ha presentado nos ha hecho ingenuamente creer, durante el tiempo que leíamos, que no "E' la famosa novella spagnola (Lazzarino de Tormes) che dette origine alla letteratura così detta 'picaresca'".

De cara al lector el éxito parece estar asegurado, es decir:

"...una traducción que no parezca traducción, que parezca un texto concebido, desde luego, en la len-

gua de llegada; y que al mismo tiempo conserve todo lo característico del mundo exótico que ha producido el texto original"⁴⁸.

48. MEREGALLI F., "Sobre la traducción literaria", en Actas de las jornadas Suizo-Italianas de Lugano (22-24 de febrero de 1980), Milano, Cisalpino-La Goliardica, págs. 163-9, pág. 167.

III.2.2. Técnicas de exposición.

La reconstrucción que del contenido de un mensaje hace el receptor depende, entre otros factores, del medio que se utiliza para la comunicación (radio, sistemas electrónicos, etc.) y de las características de éste. Tratándose de un texto escrito, de las varias posibilidades que tiene el autor para dar a conocer su obra la más arriesgada a la hora de asegurarse una comunicación lo más completa posible es la que se hace por partes o entregas separadas una de otra por un espacio temporal que puede ir desde un día (periódicos) a una semana (por ejemplo la revista «La Medusa») o incluso meses o años.

Este condicionamiento obliga al autor a atenerse a una serie de pautas dirigidas a tratar de que el lector ignore, en la medida de lo posible, el tiempo que ha pasado entre una entrega y otra y a que tenga clara conciencia de que lo que se le presenta por partes es un único texto cuyos ritmos o momentos de lectura le vienen impuestos desde fuera.

El autor, entre esas normas que debe adoptar, debe mantener inalterados ciertos aspectos que sirvan de elementos identificadores a la hora de que el lector reconozca la obra (título,

subtítulo, etc) además de los rasgos argumentales en la que se da la información básica sobre el contenido de la historia. Con palabras más precisas, debe dejar bien claros cuáles son los elementos de que él se había servido y que constituyen en la retórica clásica la 'inventio' (o búsqueda de las ideas adoptadas a la materia) y que se resumen en: 'locus a persona', 'locus a re', 'locus ab instrumento', 'locus a causa', 'locus a modo', 'locus a tempore'. Debe operar una especie de selección entre lo que va a permanecer inalterado a lo largo de la narración y lo que va a poder cambiar. O, como señala Mieke Bal, es necesario que el lector tenga conciencia de que existen unos "objetos" y unos "procesos":

"El material que constituye la fábula se puede dividir en elementos 'fijos' y 'mutables'; en otras palabras, en 'objetos' y 'procesos'. Los objetos se pueden entender no sólo como actores, los cuales son más o menos estables en la mayoría de las fábulas, sino también como lugares y cosas. Los 'procesos' son los cambios que suceden, los acontecimientos"¹.

Por parte del receptor el análisis de la 'inventio' representa el momento de la reconstrucción de la historia, su ordenación cronológica, casual (que las técnicas de exposición pue-

1. BAL M., Teoría de la narrativa (una introducción a la Narratología), Madrid, Cátedra, 1987. pág. 21.

den haber presentado en modos distintos), la identificación del personaje, del universo semántico del texto, la identificación también del tema como concepto de resumen que unifica la materia verbal.

La reconstrucción de la historia (expresada en los elementos que constituyen la "inventio") supone pues un resumen, una paráfrasis de la misma.

Tratándose de un texto dado a conocer por entregas lo más corriente es que el autor presente ya en la primera los elementos fijos para después, haciendo simple referencia a éstos, poder acudir a los mutables.

Un género que se presta a este tipo de distribución es la llamada novela folletinesca que en España e Italia tuvo especial auge a mediados del siglo XIX siguiendo el modelo que en este campo imponían escritores como Balzac, George Sand, Dumas y Eugenio Sue.

Desde finales del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, la novela por entregas constituyó un modo de dar a conocer a un público muy extenso las obras de escritores famosos como Baroja, Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, etc., y fue la novela de aventuras la que mejor se prestaba a este tipo de espaciación y la que gozaba de mayor popularidad. Al autor le ofrecía plena libertad de extensión ya que definidos los caracteres básicos de la narración y habiendo calado en el lector, no existía di-

ficultad alguna para proseguir la historia con un sucederse de numerosos capítulos.

A principios de siglo la editorial Sonzogno de Milán presentó al público italiano una serie coleccionable dentro de la «Biblioteca Romantica Illustrata» titulada "I grandi romanzi d'avventure" y cuyos fascículos de aparición semanal se sucedían a veces durante siete u ocho meses. Éxito editorial lo constituyó dentro de esta colección Il giro del mondo di un birichino a Parigi de L. Boussenard, dada a conocer en 30 fascículos.

Iniciativas como ésta se repitieron en toda Italia. Ya en 1886 la Editorial Perino de Roma había lanzado novelas de tipo histórico coleccionables por fascículos y entre uno de sus grandes éxitos figuraba Cesare Borgia (romanzo storico) de Vincenzo Caprara cuyo final vio la luz con el fascículo número 50 de la serie. La empresa más importante de lo que ya se conocía con el nombre de "romanzo d'appendice" (novela popular publicada por entregas en los periódicos) fue la que promovió y llevó a cabo «Il Corriere della Sera» que a partir de 1903 presentaba al público Le avventure di Sherlock Holmes en la conocidísima serie «Il romanzo mensile» y que había de continuar con cientos de títulos hasta bien entrados los años treinta.

Otro campo que tuvo un cultivo especial en este tipo de publicaciones fue el de la Literatura infantil. Los periódicos para niños nacieron en Italia a principios del XIX fruto del

movimiento patriótico que tanta importancia dio a la educación popular y a la formación de los jóvenes. En 1834 Pietro Thovar fundó en Florencia «Il giornale del bambino» y en 1835 aparecía «Il Giovedì» (letture per i giovani).

Después de la unificación de Italia la prensa para niños tuvo un nuevo impulso y así en 1881 apareció en Roma a cargo de Ferdinando Martini el «Giornale dei bambini» entre cuyos colaboradores contó con famoso Collodi; en sus páginas aparecería la Storia di un burattino que después, recogida en un solo volumen, cambiaría el título por el de Le avventure di Pinocchio.

Pero el periodo más fructífero de la prensa para niños lo inauguró «Il Giornalino della Domenica» fundado por Vamba en Florencia en 1906. Vamba, conocido ya por su primer libro, Ciondolino, representó una nueva época en la historia de la pedagogía y su nombre habría de ser recordado por ser el autor del conocidísimo Giornalino di Gian Burrasca aparecido primero por fascículos en el periódico que fundó.

Otra empresa de este mismo tipo y que siguió el modelo del «Giornalino» fue por ejemplo el «Corriere dei Piccoli» que nació en 1908 y que tuvo la suerte de contar entre sus colaboradores a los mejores escritores de la época. El «Corriere» presentó en traducción las obras maestras de la literatura extranjera para la infancia.

La Storia di un burattino de Collodi vio su primera entrega con el número uno del «Giornale dei bambini», el 7 de julio de

1881, y después de dos largas interrupciones, la última parte apareció el 25 de enero de 1883. Pasaron pues dos años y medio antes de que el lector tuviera entera la novela pero ya en el primer fascículo se hablaba de "un pezzo di legno" con "una vicina sottile sottile" en casa de un carpintero toscano, conocido con el nombre de Maestro Ciliegia. En el tercero la mágica transformación se había operado y Pinocchio empieza a protagonizar su larga serie de "avventure".

La traducción del Lazarillo de Carlesi aparece en este ambiente y no debe olvidarse que se presenta en una revista cuya responsabilidad el lector atribuye a Vamba.

Hablando pues de literatura coleccionable por fascículos tiene vital importancia el título y los subtítulos que el autor adopta; mientras que el primero trae constantemente la atención del lector a lo que constituye el motivo de la novela (Storia di un burattino, Le avventure di Sherlock Holmes, Lazzarino da Tormes, etc.) los segundos son algo añadido intencionalmente por el autor y cuya función está en dar las pautas por las que van discurrendo los acontecimientos de la historia.

Estamos aquí ante un texto que por lo que parece ("novella" "Dallo Spagnolo", son las únicas indicaciones) se propone como una versión en el sentido más amplio de la palabra (traducción, adaptación, remodelación, etc. de otra lengua) y que en manos de su traductor ha sufrido una serie de cambios para adecuarlo

no sólo al modelo que parece haber elegido (la literatura infantil) sino también en la forma en que va a ser presentado al público (por entregas). Si el cambio del título y el de los tratados de la novela original obedecía al tipo de literatura que servía como patrón, el modo en que va a ser organizada la materia narrativa seguirá también el esquema de las narraciones infantiles.

Recordamos que en la primera entrega se incluye "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori" y parte de "Come Lazzarino si mise a servizio d'un cieco e delle avventure che ebbe insieme con lui", justamente hasta el final del episodio del jarro de vino.

Empeño parece por parte del traductor el presentar como una unidad independiente del resto ese largo fragmento de la novela cuando lo esperable hubiera sido que a cada capítulo hubiera correspondido una entrega distinta, y más teniendo en cuenta lo cargada de colaboraciones que apareció «Medusa» esa semana al incluir lo correspondiente a los números 36 y 37 debido a la huelga general que hubo en Florencia.

Conectando con lo que habíamos dicho en el apartado anterior, si los títulos de esa primera entrega constituyen el botón de muestra ("saggio") de lo que es la literatura picaresca, las técnicas de exposición, la construcción y el montaje de la materia verbal empleada, permiten al lector hacer una recons-

trucción de los elementos de que se compone la historia (orden cronológico, lógico, casual del personaje, sus motivos, sus atributos, etc.).

El el Lazzarino da Tormes esas técnicas de exposición se resumen en tres puntos claves:

A.- Presentación del personaje.

B.- Resumen de su vida desde su nacimiento hasta los nueve o los diez años. Los padres.

C.- El primer amo. La primera aventura.

Bien definidos A., B., y C. (elementos fijos) en la primera entrega (02.06) será facilísimo asegurar la continuación de la historia (02.08, 02.09) alternando algunas variables (elementos mutables) cuyo denominador común va a ser las "avventure" del personaje (Lazzarino) "al servizio di".

A.- Presentación.

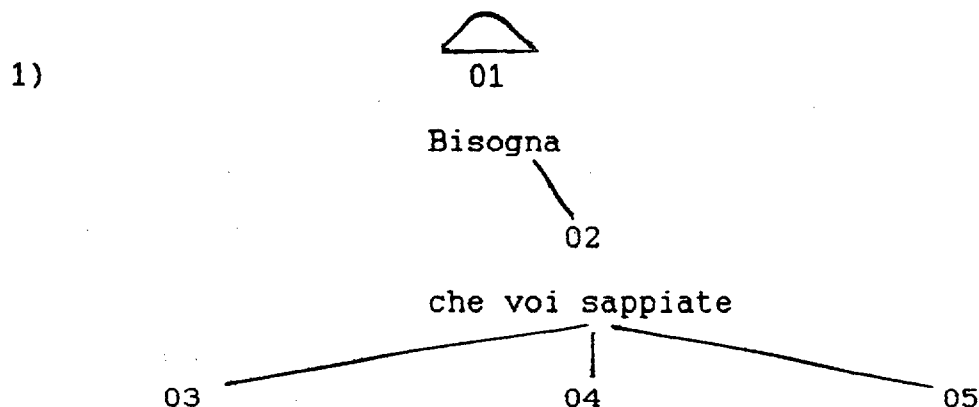
Corresponde exactamente al primer periodo oracional con el que se inicia el relato:

"Bisogna anzitutto che voi sappia= "Pues sepa Vuestra Merced, te che mi si chiama Lazzarino di ante todas cosas, que a mí Tormes, che son figliolo di Tomma= me llaman Lazaro de Tormes, so Gonzales e d'Antonia Perez, a= hijo de Tomé González y de bitanti di Tejares, villaggio dei Antona Pérez naturales de dintorni di Salamanca, e che son Tejares, aldea de Salamanca.

nato nel fiume Tormes, ragione	Mi nacimiento fue dentro
per cui mi son buscato il sopran=	del río Tormes por la cual
nome che ho attualmente	causa tomé el sobrenombre"2
(02.06)	(pág. 12).

Lo que en castellano sirve para unir el pasaje final del "Prólogo" con el relato de la vida de Lázaro ("y pues Vuestra Merced escribe se le escriba..." "Pues sepa Vuestra Merced que...") en italiano se presenta como una especie de advertencia al lector introducida por un verbo en forma impersonal ("Bisogna...") y un "che" reiterativo.

La presentación arbórea de éstos dos periodos es sumamente ilustrativa a la hora de tener en cuenta lo que quiere destacar tanto el autor como el traductor:



che mi si chiama... che son figliolo... che son nato...

2. Como lector-crítico me interesa por el momento hacer un estudio de la traducción como si ésta fuera un texto autosuficiente. Correspondería esta fase a una "lectura detenida" en la que me finjo lector de la L² en los años en que apareció. Doy las citas de la obra original para que se tenga idea de cuáles son los cambios que se operan. Recordamos que estamos utilizando la edición del Lazarillo a cargo de Francisco Rico (Madrid, Cátedra, 1990).

2)



01

Sepa Vuestra Merced

02

que a mí me llaman Lázaro de Tormes...

En 1) se ha añadido un verbo en forma impersonal ("Bisogna") que elimina el primer elemento autobiográfico contenido en la novela española ("escribe se le escriba", [quiero], [deseo], "sepa Vuestra Merced") de manera que el narrador puede no coincidir con el personaje como ocurre en 2).

El siguiente cambio ha sido el número de oraciones que dependen del verbo principal "sappiate" ("sepa"): en 1) son tres (03. 04. 05) mientras que en 2) es tan sólo una (02).

El autor del Lazarillo se presenta a su interlocutor ("vuestra Merced") con su nombre al que añade un elemento en forma de aposición ("hijo de Tomé González y de Antonia Pérez") del que derivan otras dos aposiciones ("abitanti di Tejares, villaggio dei dintorni di Salamanca"). El traductor introduce un nuevo elemento cuyo agente no está especificado y que bien puede corresponder al narrador ("Bisogna...") y hace que Lazzarino se presente a un sujeto singular/plural (representado con el pronombre "voi" no identificado aún) por medio de tres unidades

de contenido: nombre, nombre de los padres, y lugar de nacimiento.

"Bisogna che..." es un modo enfático para atraer la atención del lector y constituye una de las fórmulas propias de los cuentos infantiles para interrumpir la narración e introducir cualquier tipo de apreciación sobre los personajes o sobre el contenido general de lo que se cuenta. Ayuda a una mejor comprensión de la historia y suele aparecer con verbos de lengua o entendimiento ("dire", "capire", "osservare", etc.):

"(perché bisogna sapere che la Bambina dai capelli turchini, non era altro in fin dei conti che una bonissima Fata)..."³.

"Eppure, bisogna, giornalino mio, che ti confessi una cosa..."⁴.

"Bisogna sapere che mastro Mangiavento aveva messo una grande attenzione a Ciuffettino"⁵.

3. COLLODI (Carlo Lorenzini), Le avventure di Pinocchio, Milano, Mondadori, 1983, pág. 87. De ahora en adelante, refiriéndome siempre a esta obra, daré sólo la página ente paréntesis y al lado de la cita.

4. VAMBA (Luigi Bertelli), Il Giornalino di Gian Burrasca, Milano, Mursia, 1989³, pág. 55.

5. YAMBO (Enrico Novelli), Le avventure di Ciuffettino, Firenze, Vallecchi, 1933, pág. 141.

En realidad detrás de ese verbo impersonal se esconde la figura del narrador que en los cuentos de tradición oral representa el que cuenta la historia:

"Un Re dei tempi antichi aveva un figlio chiamato Fiordinando che non si levava mai d'in sui libri [...] Ora bisogna sapere che quest'oste aveva una figliola che rifiutava tutti i pretendenti..."⁶.

"Bisogna che sappiate...", "bisogna sapere..." es un modo de interrumpir la narración para hacer un comentario, dar una información o introducir nuevos personajes y constituye el inicio de lo que en Narratología se conoce con el nombre de una parte discursiva del texto, es decir:

"cualquier enunciado que se refiera a algo del conocimiento general fuera de la fábula"⁷.

La traducción de Carlesi está constantemente seccionada por fórmulas de este tipo:

"Ritornando agli affari
del mio cieco, bisogna che
voi sappiate..." (02.06)

"Pues tornando al bueno de mi
ciego y contando sus cosas,
Vuestra Merced sepa..." (25)

6. Fiabe italiane (raccolte e trascritte da Italo Calvino), 2 vols., Torino, Einaudi, 1986, vol. II, pág. 62.

7. BAL M., op. cit., pág. 34.

"Frattanto bisogna ch'io vi dica..." (02.06)	"más también quiero que sepa Vuestra Merced..." (27)
---	---

La sustitución de "Vuestra Merced" por "voi" es una constante en toda la traducción. Si en realidad Carlesi quería traducir un castellano del siglo XVI a un italiano del siglo XX tenía posibilidades por reemplazar "Vuestra Merced" por expresiones como "Signoria Vostra" o con el pronombre de cortesía "Lei". Ambas las emplea en la traducción del Quijote en 1933.

Sin embargo elige el pronombre "voi" porque de esta manera se dirige al mismo tiempo a un interlocutor expresado en

8. El mismo modo usado para citar el Lazarillo seguiré para el Quijote en la traducción de Carlesi: entre paréntesis y a continuación de la cita se indicará la parte (con números romanos), el capítulo y la página. Utilizo una edición que no presenta ninguna variante con respecto a la primera de 1933 e incluida en la bibliografía de los escritos de F. C. («Biblioteca Moderna Mondadori», 1964). Para el texto en español me limitaré a indicar la página que corresponderá a la edición de Martín de Riquer (Barcelona, Planeta, 1980). Así:

"ho veduto che Lei ha proprio la più brutta faccia che da qualche tempo a questa parte io mi sia vista" (I, 19, 150).

"y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto" (pág. 191).

Otra solución en el Quijote:

"«Cammina vestito parecchio leggero il signorino, eh?» gli disse, «e dove andiamo se è lecito?» (II, 24, 686)

"Muy a la ligera camina vuestra merced, señor galán. Y ¿adónde bueno? Sepamos, si es que gusta decirlo" (pág. 765)

Aunque lo normal es que Carlesi intente evitar la forma "vuestra merced" para adecuarla a la lengua italiana de 1933:

"La si calmi, la si calmi, le giuro che ho fatto per ischerzo" (I, 20, 163)

"Sosiéguese vuestra merced; que por Dios que me burlo" (pág. 205).

Eres la Señora de los viejos pueblos castellanos,
Virgen del Camino o de la Fuencisla,
de cristianos de fe añeja y sobria,
en unos campos de trigo y de amapolas.
Y, a tus pies, en unos montes agrestes,
Tú, la santaña de Covadonga,
que mantuviste una fe amenzada,
que comenzó poco a poco su reconquista...

que mantuviste una fe amenazada,
que comenzó poco a poco su reconquista...

En las tierras del Finisterre,
encrucijada medieval de los cristianos,
eres Tú también Virgen de ojos bellos
desde las viejas murallas de Lugo;
o eres Señora Bien Aparecida,
como la mujer del antiguo Apocalipsis,
en la vieja Castilla de la Montaña.

Tú estabas también, allá cerca,
en Valvanera, tierra de vides,
y tu nombre nació, en labios de Berceo,
cuando también nació nuestra lengua;
y más arriba, en Roncesvalles,
saludabas a los viejos peregrinos
caminantes ilusionados a Santiago.
Eres también Aránazu, «tú en el espino»
de la tierra de Iñigo de Loyola,
marcada hoy por violencia y sangre...

Y más allá de nuestras costas,

Virgen del Lluç y de la Candelaria,
eres guía de navegantes y buscadores,
Salve Estrella del Mar.

La noche abre, en secreto,

Señora triguera de la Almodena,
Madre dolorosa de la Paloma,
Virgen toledana del Sagrario
y Señora de nuestros pensamientos
en las llanuras interminables de la Mancha

Y, una vez más, en este mes de las Flores,
con nuestras cantigas viejas y nuevas,
te cantamos a ti, Santa María:
«Salve Madre, en la tierra de mis amores...»

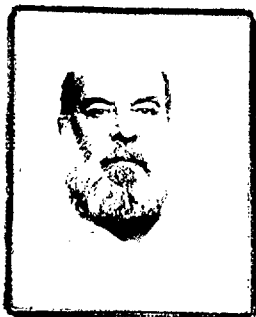
Jago.

POR LA SELVA AMAZONICA DEL PERU (V)
 * * * * *

EN REQUENA

Era al final de la jornada anterior, la IV, cuando después de haber conocido algo de Contamana, de prisa y corriendo como en todo lo que llevamos "viajando" hasta aquí, llegábamos a Requena para despedirnos con una breve alusión a sus orígenes y a su fundador el burgalés P. Agustín López Pardo, ofm., alias "el misionero del remo", dijimos.

Hoy comienzo por transcribir un himno inédito y lo = hago como pequeño homenaje a Requena, sí, pero también al autor del mismo, el insigne misionero P. Pascual Alegre = González, ofm. nacido en Mazuecos de Lara (Burgos). Desde que fue ordenado sacerdote, en 1940, se vino a esta Selva en la que pasó toda su vida. Los primeros años en Atalaya (alto Ucayali), y todo lo demás en Requena. Falleció en 1980. Se dedicó siempre a la enseñanza como gran pedagogo y sicólogo, siendo por bastantes años Director del centro educativo "Gran Unidad Escolar P. Agustín López Pardo".



P. Alegre G.

UCAYALI LE CANTA A REQUENA,
 EL TAPICHE SE UNE A SU VOZ,
 Y EN LA SELVA, SU ECO RESUENA
 ENTONANDO UNA BELLA CANCION.

1.-

Vamos todos, del brazo, cantando
 "Somos libres". Del mal y opresión
 libertad y honradez, proclamando,
 cual bandera de gloria y blasón.

2.-

Elevemos un himno de gloria
 proclamando justicia y paz,
 que resuene vibrante en la Selva
 cual oleaje de río y de mar.

3.-

Cual palmera se yergue Requena
 anhelando encontrar la verdad
 que su gente, despierta y serena,
 con nobleza sabrá respaldar.

4.-

La cultura, la ciencia, el trabajo
 a la Patria, grandeza le dan;
 y nosotros, pensando en Loreto,
 prometemos, constantes, luchar.

Mes de Mayo

«EN LA TIERRA DE MIS AMORES...»

En esta tierra de nuestros amores,
tan cambiante y alterada,
sigues siendo Tú, Santa María,
luz, cobijo y guía.

Cada una de nuestras regiones,
hoy las llamamos comunidades,
nuestras ciudades, pueblos y aldeas
siguen conservando una fiesta
en que nos acordamos de Ti.

Te invocamos a ti, Virgen Morena,
añeja y firme como nuestra fe
entre esas rocas aserradas del Montserrat;
o como Pilar entrañable,
que consoló a nuestro Sant Iago,
que lanzaba, primer sembrador de nuestra tierra,
la semilla de una fe nueva y ya vieja.

Tú eres también Señora de Desamparados
para tantas situaciones de la vida
en que nos sentimos perdidos y sin consuelo;
o la Virgen bendita,
que ilumina nuestros colores y nuestros campos,
en el maravilloso azahar de la Fuensanta.

Y tantas invocaciones distintas,
unas festivas, otras más, doloridas,
hasta rivales en la fe del pueblo,
blanca paloma o Dolorosas atravesadas
de esa tierra pobre y luminosa,
«la tierra de María Santísima»...

Eres también Guadalupe,
patrona de hombres duros y recios,
que te hicieron señora de pueblos nuevos
que te saludan también como nosotros
con el mismo «Dios te salve, María».

**Madre,
dame sed de lo Esencial**



EJERCICIOS ESPIRITUALES

**DEL 10 AL 16 de AGOSTO, 92
PARA MAESTROS/AS
DIRIGIDOS POR EL P. ANGEL de AMO, S.J.**

La tanda comenzará el día 10 de
Agosto por la noche para terminar el 16 por la mañana.
Puede solicitar la reserva de la plaza por carta o
teléfono.)

INFORMES E INSCRIPCION

Esclavas de Cristo Rey
Plaza del Santuario, 8
20730 - LOYOLA - AZPEITIA
Tlno. 943/ 811535

La última JUNTA PROVINCIAL del Curso se celebra-
ra el día 2 de Junio, Martes, como siempre.

-
- ☐ PAGUE AHORA EL 40% MENOS EN LA CUOTA MENSUAL COMPRANDO LA **GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE**
 - ☐ EMPIECE A DISFRUTARLA USTED Y SU FAMILIA DESDE EL PRIMER DÍA Y SIN PAGAR NI UNA SOLA PESETA
 - ☐ INFÓRMESE PORQUE DURANTE ESTE MES EL DINERO NO VA A SER UN PROBLEMA PARA USTED

CARLOS MAROTO RAMIREZ
ABOGADO

GTA. LOPEZ DE HOYOS, 4, 1º DCHA.

28002 MADRID

TELS.: 561 02 94 - 561 02 96

FAX: 561 03 04

castellano por "Vuestra Merced" y a los lectores que tiene delante. La forma "voi" representa el grado intermedio en la jerarquía de los pronombres usados en italiano para las fórmulas de tratamiento (los otros son "Lei" mucho más formal y "tu").

"Voi" actualmente apenas se usa y ha sido reemplazado por "Lei" pero a principios del siglo "voi" se empleaba para indicar la clase social, la categoría profesional de la persona a la que se aplicaba y también para las personas mayores, mientras que "Lei" se utilizaba para personas desconocidas. Además "voi" en la traducción de Carlesi es el pronombre para dirigirse a una persona desconocida o mayor (Lazzarino al calderero, el ciego a los que contaba el episodio del jarro y éstos para con él, etc.).

Ese distanciamiento que implica el uso del "voi" cuando se trata de resaltar la pertenencia de la otra persona a una clase superior, Carlesi lo pone en boca de Lazzarino cuando éste en la novela española se dirige a "Vuestra Merced":

"E per farvi vedere fino a che punto arrivava la malignità..." (02.08)	"Y porque vea Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio..." (pág. 35).
--	---

"Voi" es el pronombre que emplea Lazzarino para dirigirse a sus amos y era el obligado cuando se quería destacar la categoría amo-criado:

"«Chi è!» risposi io «ma "No comí -dije yo-; mas
 perché v'è saltato in ¿por qué sospecháis eso?"
 mente quest'idea?»" (02.08) (pág. 37).

"Voi" representaba también el respeto en la familiaridad y era el empleado por los hijos para con sus padres que a su vez respondían con el "tu". Lazzarino lo usa con sus distintos amos a partir ya del ciego quien, como se dice bien claro en el texto de Carlesi, lo toma por hijo:

"poiché egli mi prendeva "El respondió que así lo haría
 non per suo servitore, y que me recibía no por mozo
 ma per figliolo" (02.08) sino por hijo" (pág. 42).

De que el ciego en la traducción de Carlesi viene a representar la figura del padre da fe el modo en que éste se dirige a él como cualquier padre a su hijo pequeño:

"Ad ogni modo, caro il mio Laz= "A lo menos, Lázaro, eres
 zaro, tu devi più riconoscenza en más cargo al vino
 al vino che a tuo padre" (02.08) que a tu padre" (pág. 43)⁹.

9. Además en este caso "caro il mio Lazzarino" tiene la función de atenuar la perversidad del ciego. Constituyen formas expresivas con un vocativo afectuoso ("amor mio" respecto a "mio bel ragazzo", "carino mio", etc.) que aparecen también en Pinocchio:

"Dimmi, o mio bel ragazzo, vuoi venire anche tu in quel fortunato paese..." (pág. 193).
 Intercambiables con el diminutivo del nombre propio:
 "Pinocchiuccio mio! Com'è che ti sei bruciato i piedi?" (pág. 35).

También en Pinocchio, éste se dirige al Hada, que hace las veces de madre, con el mismo pronombre "voi":

"O, Fata mia, o Fata mia- cominciò allora a strillare il burattino- datemi subito quel bicchiere... Spicciatevi, per carità..." (pág. 96).

Al igual que lo hace con Geppetto quien ya en el tercer capítulo se había declarado padre de la criatura:

"E quant'è che siete chiuso qui dentro? -domandò Pinocchio-" (pág. 232).

Pero es de observar que a medida que se avanza en la lectura de la traducción "voi" aparece con el verbo "raccontare" o "dire" y es utilizado cuando en español no dice "Vuestra Merced":

"...né mentisco dicendovi che se non avessi trovato colle mie astuzie la mia industria..." (02.06)	"Digo verdad: si con mi sotileza y buenas mañas" (pág. 27),
--	---

constituyéndose ya en una norma en el resto de los capítulos que Carlesi publicará en 1907:

"Perlustraron tutta la casa e trovandola tutta nuda come v'ho raccontato..." (07.01/57)	"Anduvieron toda la casa y halláronla desembarazada como he contado..." (pág. 96)
---	---

"Per farla corta vi dirò che
stetti ancora altri quattro
mesi circa con questo
quarto padrone" (07.01/68)

"Finalmente estuve con
este mi quinto amo cerca
de cuatro meses..."
(pág. 125).

De esta manera Carlesi jugando con la doble posibilidad que le ofrece el pronombre "voi" (respeta el singular representado aquí en "Vuestra Merced" y al mismo tiempo se dirige a un receptor "voi lettori") se convierte en un narrador externo cuyo papel está en ir guiando a sus lectores y comunicando a veces una 'visión' de la materia narrativa:

"E per farvi vedere fino a che
punto arrivava la malignità
di questo cieco infame, vi
racconterò..." (02.08)

" Y porque vea Vuestra Merced
a cuanto se estendía el inge=
nio deste astuto ciego, con=
taré un caso..." (pág. 35).

Frases de ese tipo tienen la función en los cuentos para niños de convencer al lector de que siempre ha sabido la verdad al tiempo que intentan que éste se haga con una imagen visual de lo que está siendo informado:

"Ho pensato di farvi vedere molte cose grandi negli
esseri piccolli..."¹⁰.

10. VAMBA, Ciondolino, Milano, Mursia, 1987, pág. 8.

En Pinocchio Collodi hace uso de esta fórmula en los momentos en que la narración llega a un climax con lo cual sirve para cerrar una escena e introducir otra:

"Come potete immaginarvelo..." (pág. 101)

"Figuratevi l'allegrezza di Pinocchio..." (pág. 117)

"Pinocchio, comè potete figurarvelo..." (pág. 122).

En efecto, con estas tres frases se da comienzo a los capítulos decimoctavo, vigésimo y vigésimo primero y representan momentos clave en la serie de aventuras de Pinocchio.

Resumiendo: en la traducción del Lazarillo de Carlesi el empleo del pronombre "voi" ("Vuestra Merced" en el texto original) sirve como elemento identificador del receptor al que el protagonista se está dirigiendo y que aquí dada la corta edad de éste y el tipo de fórmulas en las que lo introduce, hacen pensar en un público joven a quien podría estar llamando con expresiones como: "cari fanciulli", "ragazzi", "figliuoli miei", "cari lettori", etc.¹¹.

Estamos ya aquí ante un elemento de suma importancia para que la traducción de Carlesi adquiriera una fisionomía que la hace distanciarse del modelo que toma: de un "Vuestra Merced"

11. "E ora addio, cari fanciulli, chi sa se ne sentirete più parlar di me..." (BACCINI I., Memorie di un pulcino, Firenze, Bemporad, 1912, pág. 114);

"E, cari miei, ve lo spiego subito in poche parole..." (VAMBA, Ciondolino, cit., pág. 10);

"Sedeteви intorno a me, figliuoli miei, e state ad ascoltare la veridica storia di Ciuffettino, quel ragazzo tanto famoso che nessuno di voi, ci scommetto, l'avrà mai sentito neanche nominare" (Yambo, Le avventure di Ciuffettino, cit., pág. 9.

(lector implícito) que en el texto italiano se desvía a un lector empírico o real que aquí no está individualizado sino que tiende a un lector virtual-ideal:

"il lettore virtuale (o medio-típico) ipotizzato dallo scrittore secondo determinate attese, categorie culturali e di gusto, consonanze ideologiche ecc.; il lettore ideale, infine, o lettore modello come ipostasi della perfetta comprensione del testo nella complessità del suo messaggio"¹².

Veremos esto con más detalle en el próximo capítulo.

En esa breve pero precisa presentación que Lazzarino hace de sí mismo (nombre por el que se le conoce, de quién es hijo, lugar de nacimiento) añade una explicación del porqué de su sobrenombre ("ragione per cui...") del que hace depender una precisión temporal ("che ho attualmente").

En castellano Lázaro se dirige a un "Vuestra Merced" explicando que lo llaman Lázaro de Tormes y de ahí le da otras indicaciones sobre su persona.

El adverbio "attualmente" que Carlesi añade es revelador para determinar el momento desde el que hablan ambos personajes: mientras Lázaro de Tormes narra su vida desde una situación que permanece como un enigma para el lector hasta el final

12. MARCHESE A., L'officina del racconto. Semiotica della narrativa, Milano, Mondadori, 1983, pág. 77.

de la obra (de hecho toda la narración se encauza ya desde el Prólogo como una explicación de esa circunstancia), Lazzarino abre una especie de preámbulo para presentarse como personaje del que hasta ahora no se ha tenido noticia al tiempo que señala el momento (un presente) desde el que va a contar su vida.

Si con la adopción de Lazzarino da Tormes para el título se hacía alusión a la que es patria chica del personaje (el niño Lazzarino), "Lazzaro di Tormes" es el sobrenombre que también hace o le sirve de apellido. En efecto las preposiciones "di" y "de" colocadas después del nombre propio de persona es una de las posibilidades más comunes en el sistema onomástico legalizado y con fines sociales. Según Migliorini:

"Il nucleo più antico e più numeroso è quello delle aggiunte indicanti paternità o diciamo, più in generale, parentela (Giovanni Pietri, Giacomo De Pietri, Nicola Di Pietro..."¹³.

Con lo cual el curioso sobrenombre con el que se presenta podría, de cara a un lector italiano, coincidir con el verdadero apellido (descendiente de un tal Tormes) si no fuera porque algo más adelante se nos dice que en realidad es el "so-prannome che ho attualmente".

El sobrenombre en la cultura oral sustituye a menudo al nombre propio y representa el modo en que los demás identifican a

13. MIGLIORINI B., op. cit., pág. 38.

la persona que lo posee haciendo referencia a la personalidad, al resumen de su vida o simplemente a lo que todos saben de él y que consideran más relevante.

Volviendo a Pinocchio, Maestro Antonio es conocido por el sobrenombre de Mastro Ciliegia ("Maestro Cereza") forma con la que evitan repetir su tendencia a la bebida visualizada en el color rojizo de su nariz:

"...un vecchio falegname, il quale aveva nome mastr'Antonio se non che tutti lo chiamavano maestro Ciliegia, per via della punta del suo naso, che era sempre lustro e paonazzo, come una ciliegia matura"

(pág. 3).

El sobrenombre, por las asociaciones que conlleva, es muy utilizado en las fábulas y en los cuentos infantiles precisamente porque de lo que se trata es de representar a personajes típicos, a veces incluso sin nombre propio, que se erigen en un modelo que el lector debe o no imitar.

Así comienza "La Novella di Gianni Stento che non aveva né paura né spavento":

C'era una volta un ragazzo che si chiamava Giovanni, ma tutti lo chiamavano Gianni Stento, perché era

nato stento dalla madre che era morta nel metterlo al mondo"¹⁴.

En ese curioso sobrenombre se representa la visión un tanto irónica del valor unido a la locura. "Gian Burrasca" es el nombre que todos han puesto a Giannino (de Giovanni) por la gravedad de los desastres que ocasiona. Ciuffettino, como sobrenombre del personaje de Yambo en Le avventure di Ciuffettino está tan generalizado que el autor dice que no tendría mucho sentido decir su verdadero nombre porque nadie en la ciudad lo reconocería. En la misma cubierta del libro aparece un dibujo de un niño pequeño con un gran mechón de pelo por lo que se da a entender el motivo de "Ciuffettino".

Ya en el mismo nombre de estos personajes están descritos sus caracteres físicos o psicológicos y al igual que en las fábulas representan tipos de comportamientos (la encarnación de la bondad, de la generosidad, de la maldad, etc.).

Ida Baccini publicó en 1901 un cuento titulado Vorrei fare il Signore en el que su protagonista se llama Ignaro precisamente por lo ingenuo e ignorante que era al pensar que, teniendo mucho dinero, todo podía ser de color de rosa. El mismo Pinocchio con el que Geppetto bautiza a su marioneta es totalmente irónico y anticipa lo que va a ser el destino de este personaje:

14. En Fiabe toscane (ed. C. Lapucci), Milano, Mondadori, 1987², págs. 155-9, pág. 155.

"Ho conosciuto [dice Geppetto] una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina" (pág. 14).

Aquí Lazzaro y su diminutivo Lazzarino, como ya vimos al hablar del título y de los subtítulos adoptados por Carlesi, remite al hombre pobre descrito en el Evangelio y a las expresiones italianas como "pare un San Lazzaro" para referirse a persona pobre y desprotegida¹⁵.

Carlesi en una de sus "novelle" publicadas en «La Nazione» cuenta un encuentro casual con un señor ya mayor de nombre Giovanni a quien reconoce por ser el que mucho tiempo atrás actuaba en las funciones del teatro que se hacían los domingos en Prato. Entre los muchos papeles que representó el actor recuerda el de:

"...Una causa celebre, forse, sì, era il mio caval celebre di battaglia. Mi stavan bene quelle parti a me; le parti dove c'era da parare la furberia e la malvagità sotto la maschera del brav'uomo, perché possedevo una 'mimica facciale' da sbalordire [...] Perché io nel prologo, se ne ricorda? son Lazzaro, il ladro; e poi

15. Registrado en PETROCCHI P., Novo dizionario scolastico della lingua italiana, cit., pág. 584.

dopo nella commedia divento il Conte di Monian, ma non è vero ch'io sia il Conte di Monian, son sempre Lazzaro..."¹⁶.

La "novella" termina con algunas consideraciones del autor (Carlesi) sobre las ironías de la vida: el desafortunado actor a quien encuentra viejo y en la pobreza absoluta, acaba por representar en la vida real el papel que por su 'mimica facciale' había representado en las comedias. Me inclino a pensar que esta "novella" es una elaboración literaria que partiendo de los recuerdos que Carlesi tenía de su niñez, toma modelo en el Lazarillo que él traduce.

En su libro de memorias habla de un "sor Giovanni" amante del teatro y víctima de las burlas de sus paisanos¹⁷ pero no corresponde al que describe en las páginas de «La Nazione».

Lazzarino, como nombre que está formado por un 'sufijo de máscara' es portador de la que representa al pequeño ladrón como todos los personajes de los cuentos famosos llevan inherentes en sus nombres la condición que simbolizan. El mismo Carlesi dice:

16. CARLESI F., "Il tiranno della Domenica", Naz, 16-X-1948.

17. "Nella mia strada abitava un fornaio benestante così grasso e grosso e con gambe così tozze che pareva una botte sudue topi [...] Questo buon uomo [...] aveva una gran passione per il teatro..." (77.01/53-4).

"e se allo scolaro si desse il nome di Pierino, com'è d'uso in certi giornali umoristici (Balilla è ormai as-surto a ben altri significati) e al carbonaio quello di Nerone, ecco che avremmo le maschere di Pierino e di Nerone. Tali furono Arlecchino, servo tra buono, sciocco e malizioso e sempre in bolletta; Brighella, servo anch'esso di solito, ma d'altro carattere; Florindo, il giovane innamorato; Rosaura, la ragazza da marito; Pantalone, possidente o commerciante onesto e saggio, sempre pieno d'assennati consigli..."

(42.01/58).

Un nombre pues que representa una máscara como todos los personajes inventados de las obras de Carlesi¹⁸.

Más aún, como Collodi con Pinocchio acaba creando un personaje-tipo:

"il tipo -veramente comune e quindi veramente tipo-dello scolaro di fondo buono ma con tali sovra-strutture di svogliato, di chiassaiolo, di sbarazzino e di sventato in testa e in cuore..."

(42.02/59).

18. En "Un curioso accidente" el primer escrito de Carlesi con el nombre de Timoleone (verbo 'temere' + sustantivo 'leone') designa a un personaje que se presenta decidido y valiente y que acaba teniendo miedo de un perro tan feroz que parece un león (97.01).

El con la transfiguración de Lazarillo en Lazzarino da también con el tipo de "furbo matricolato"¹⁹, de "ragazzo [...] piccolo [...] maligno..."(02.08), de niño travieso y bribón, que va a intentar imitar a todos los pequeños héroes de los cuentos infantiles, y en especial al que las otras marionetas (Arlecchino, Pulcinella, Rosaura...) reconocen como: "il nostro fratello Pinocchio!" (pág. 19).

Lo que une a Pinocchio con Lazzarino es que ambos son marionetas, máscaras, que, como Pantalone, Arlecchino, Rosaura, representan tipos es decir son portadores de unos atributos y de un comportamiento estereotipados pero el proceso por el que se ha llegado a uno y a otro es del todo inverso: Collodi parte de la marioneta a la que le adjudica una máscara para llegar a un personaje que tiene las características de uno "de carne y hueso", es decir de un ser humano. Carlesi toma una autobiografía que corresponde a la de un ser humano y extrae de ésta los elementos oportunos (los motivos picarescos) para elaborar un tipo (niño desobediente) que acaba por tomar los atributos de una máscara, de una marioneta.

Dedicaré un capítulo a analizar ese paso de novela picaresca a cuento para niños-novela de aventuras. Por ahora baste decir que el traductor ha pasado de un "personaje" (histórico, de leyenda) a un "actor" siendo la diferencia entre ambos en que

19. Así está definido el protagonista de YAMBO, Ciuffettino, cit., pág. 64.

el primero se parece a un ser humano ("el pícaro") mientras que el segundo no tiene por qué ("un burattino").

En el primer grupo estarían personajes como Carlo Magno, el rey Arturo, Napoleón; en el segundo, dentro de la serie infantil, Pulgarcito, Blancanieves, Pinocchio. Precisamente aquí está el "travestimento" que Carlesi lleva a cabo, la recreación por la que su traducción se asemeja y se distingue del original.

Vayamos adelante con el texto.

Decíamos que el nombre y el sobrenombre de nuestro personaje están motivados como el de Gian Burrasca o Maestro Ciliegia. Al sobrenombre sigue, como en castellano, "hijo de" traducido por Carlesi "figliolo di".

'Figliolo' es diminutivo de 'figlio' ['filius' > 'filiŏlus' > (lat. vulg.) 'filjulus'] y se usa especialmente en Toscana con sentido afectuoso por parte de la persona que experimenta ese sentimiento. Geppetto se dirige a su marioneta con expresiones como "occhiacci di legno" cuando sólo había hecho los ojos; inmediatamente después lo llama "Pinocchio" porque ya tenía nariz, boca, barbilla, cuello, hombros, estómago, brazos y manos, es decir era un personaje con todos los atributos físicos de un ser humano y -autor que es de la obra- se dirige a él como cualquier padre a su hijo:

"Birba d'un figliolo! Non sei ancora finito di fare
e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre!
Male, ragazzo mio, male!" (pág. 16.).

El término "figliolo" lo emplea Carlesi en su traducción en dos momentos además del de la presentación del personaje: cuando el ciego se hace cargo de él:

"egli mi prendeva non per suo servitore ma per suo figliolo"	"y que me recibía no por mozo, sino por hijo"
(02.06)	(pág. 22)

y en las palabras que su madre le dice al despedirse de él:

"Figlio mio, so che non ti rivedrò più" (02.06)	"Hijo, ya sé que no te veré más" (pág. 22).
--	--

Sin embargo traduce "figlio" cuando la madre le encomienda al ciego:

"dicendo che ero figlio di un uomo..." (02.06)	"diciéndole cómo era hijo de un buen hombre..." (pág. 21)
---	--

posiblemente porque en este caso se trataba de dar a la palabra su sentido denotativo (la filiación paterna del niño). Pero esto mismo es lo que se indica en la presentación ("hijo de Tomé") y sin embargo el traductor prefiere "figliolo".

Dicho por el protagonista de sí mismo no puede estar usado con sentido afectivo sino que ahí se está refiriendo a su corta edad.

Una indicación más sobre el personaje. Aquí es Lazzarino, un niño pequeño, el que habla. A corroborar esta idea vienen los pretéritos ("son nato", "mi sono buscato"), cuya indicación temporal se coloca en relación a las presentes ("mi si chiama", "son figliolo") de lo que -añadido a lo anterior- se deduce que el nacimiento de Lazzarino y la consiguiente adopción del sobrenombre no están lejos del tiempo desde el que habla expresado con "mi si chiama" y "ho attualmente".

En el texto italiano es un niño el que desde su presente da cuenta de su pasado reciente. En las novelas picarescas por lo general el pícaro narra su vida desde el final de un proceso que da razón a sus narraciones. Lázaro de Tormes se dirige a "Vuestra Merced" ya instalado en "la cumbre de toda buena fortuna" (pág. 135).

Lazzarino habla desde su condición de "ragazzo" como lo llama el ciego:

"quel ragazzo lì in capo all'an=	"Por verdad, más vino me
no avrà consumato più vino a	gasta este mozo en lavatorios
forza di pezzette di quel che	al cabo del año que yo bebo
non ne soglio bere..." (02.08)	en dos" (pág. 43)

y que a ojos de los que lo oyen cuando cuenta lo ocurrido, es un "ragazzo così piccolo":

"chi avrebbe creduto che un	"¡Mira, quién pensara de un
ragazzo così piccolo fosse	muchacho tan pequeño tan
tanto maligno!" (02.08)	maldad!" _ (pág. 34)

un "ragazzo" en italiano que está más cerca del "fanciullo" que del "adolescente" puesto que según dice:

"Io mi diverto a raccontarvi	"Huelgo de contar a Vuestra Mer=
queste fanciullaggini" (02.06)	ced estas niñerías" (pág. 24).

"Fanciullo" es el término que expresa en italiano la edad que está entre la infancia y la adolescencia mientras que "grandicello" o "grandino"²⁰ se emplea para indicar el cambio que el niño experimenta de una edad a otra, es decir, de "bambino" ("infante, "bambolino", "bimbo", etc. aplicado al que no sabe hablar) a "fanciullo" ("ragazzino", "piccolo ragazzo", etc. o individuo che sabe hablar y escribir)²¹.

20. Petrocchi da como sinónimos "grandicello", "grandicciuolo" y "grandino". Cfr. PETROCCHI P., Novo dizionario..., cit., pág. 467. Lapucci lo incluye en su diccionario y también da como sinónimos "grandino" y "grandicello" en frases como: "O smetti di fare i'chiasso: eppure ora tu sse'grandino!". LAPUCCI C., La Lingua Fiorentina. Dizionario, Firenze, S.P.44, 1991, pág. 107.

21. Para esta diferenciación basada en el desarrollo del niño en la escritura, véase MAZZA M., Il metodo naturale nella prima classe. Leggere. Scrivere. Esperimenti, Brescia, La Scuola, 1954, págs. 40 y ss.

Lazzarino está en este punto medio cuando su hermano empieza a andar:

"riuscì tra mezzo a mille stenti	"se acabó de criar mi
ad allevare il mio fratellino	hermanico hasta que supo
[...] e me fino a che non fui	andar, y_a mí hasta ser
diventato grandicello" (02.06)	buen mozuelo" (pág. 21).

Un niño que se define "grandicello" cuando entra a servir al ciego y que sufre la constatación de que dejó de ser niño con la primera burla:

"In quel momento mi parve di	"Parecióme que en aquel
uscire dal sonno dell'infanzia	instante desperté de la
in cui fin allora ero	simpleza en que, como niño,
rimasto immerso" (02.06)	dormido estaba" (pág. 23).

Lo que en Lázaro de Tormes significó un advertimiento hacia su forma de ser ("simpleza") en Lazzarino ese episodio representa el paso de la "infanzia" a la "fanciullezza" o primera adolescencia.

Significa esto que, "grosso modo", él estuvo con su madre durante los primeros años de la infancia pero en cuanto dejó de ser un niño ("diventato grandicello") pasó a manos del ciego con el que todos lo reconocen como "ragazzo" aunque "piccolo". Ese paso de niño pequeño a niño ya crecido lo expresa Carlesi con estas mismas palabras en su Paese Perduto cuando dejan de

llamarlo "bambino" y empiezan a tratarlo como a una persona mayor:

"Quando fui più grandicello e mi misero a dormire nella stanza accanto, ma con l'uscio di comunicazione aperto, allora qualche volta mi destavo..."

(77.01/62).

La edad que tenía Carlesi cuando habla de esa época de su vida está entre los nueve y los diez años. Todos éstos son indicios ("attualmente", "Lazzarino", "grandicello", etc.) que nos dicen que no coinciden en cuanto a los años, Lázaro de Tormes y Lazzarino. Carlesi reduce la edad del primero de manera que el lector italiano se haga con un personaje que vive su más tierna infancia con los padres pero que en cuanto roza la edad de los nueve años se ve obligado a dejar a su madre. Un niño indefenso y débil que apenas se puede valer por sí mismo.

"Frattanto io andavo a comprare il vino o le candelee per l'albergo, e a fare le piccole commissioni di cui ero capace" (02.06)

"...y a mí hasta ser buen mozuelo, que iba a los huéspedes por vino y candelas y por lo demás que me mandaban (pág. 21).

Carlesi se encuentra con un problema cuando en la novela se lee: "Pues siendo yo niño de ocho años" (pág. 14),

frase con la que introduce la narración de los pequeños hurtos que cometía su padre. Para rebajar esa edad Carlesi acude al adverbio "appena" y dice en italiano: "Avevo appena otto anni" (02.06).

"Appena" indica aproximación y aquí puede entenderse que el que lo dice acaba de cumplir esa edad, pero también "appena" se utiliza en italiano (por extensión del significado como adverbio de modo que indica "a fatica", "a stento") para un hecho o fenómeno de pequeña entidad o que se puede percibir con dificultad. En este sentido puede ser sustituido por "solamente". De hecho aparece en los cuentos infantiles cuando se quiere subrayar la corta edad del protagonista aún necesitado de protección materna:

"Quando lo conobbi io, aveva appena dieci anni. Di nome si chiamava Gigino"²²

dice Collodi en L'Omino anticipato (ossia la storia di tutti quei ragazzi che vogliono parere uomini prima del tempo) para, de acuerdo con el mensaje que encierra el cuento, resaltar que solamente tenía esa edad. Se trata del mismo matiz que tienen las palabras de Lazzarino²³.

22. COLLODI C., "L'omino anticipato", en Storie allegre, Milano Fabbri, 1976, págs. 5-27.

23. En ese mismo tipo de frases y con esa idea se emplea el adverbio de tiempo "ancora" usado en frase negativa. Papini dando a entender que aún era demasiado pequeño para lo que se le pedía dice: "Io non avevo ancora dieci anni ma ero chiamato ad affrontare da solo la terribile prova di accendere il

Si, como señala Francisco Rico, la referencia a "la de los Gelves" que da Antonia Pérez, es cierta (expedición de 1510), el mendigo se hallaba ante un muchacho de unos doce años de cuyo padre se contaban que había muerto en la de los Gelves²⁴. Por el contrario, aquí el traductor tiene en mente un personaje que por cómo se presenta debe de haber inaugurado su primerísima "fanciullezza" con el ciego.

Para el joven Carlesi (tiene veintitres años cuando traduce el Lazarillo) que se preparaba para ejercer como maestro en 1902, debía estar muy clara la diferencia entre un "bambino" y un "fanciullo". Debía saber que ese paso ("diventare grandicello") se daba en el mundo de la escuela cuando el niño había terminado los cinco primeros años de enseñanza básica, al final de los cuales ("quinta elementare") el alumno debía hacer un examen llamado "esame di maturità" por el que se comprobaba:

"[...] sia la comprensione del mondo esterno che quella dei rapporti che esso ha con gli uomini. Il senso di responsabilità e di dignità sono, se ben diretti, grandemente sviluppati e atti a sostenere l'impalcatura intima del piccolo uomo"²⁵.

fuoco". PAPINI G., Il muro dei gelsomini. Ricordi di fanciullezza, Torino, Soc. Edit. Internazionale, 1989, pág. 51.

24. Cfr. Lazarillo de Tormes (ed. Francisco Rico), cit., pág. 19*.

25. Se lee en RUSPANTINI N., Avviamento all'esercitazione e alla pratica della scuola, Firenze, Sansoni, 1903, pág. 136.

Precisamente ese examen se hacía cuando el niño tenía de nueve a diez años y figuró en los programas didácticos ministeriales hasta los años cuarenta.

Trato de demostrar que Lazzarino da Tormes se presenta al público italiano como un niño hermano menor de Pinocchio o del "pulcino" de Ida Baccini y siguiendo la serie de "avventure" del primero (Le avventure di Pinocchio, 1883) se propone como éste último contar su propia vida (Memorie di un pulcino, 1875) y que en torno a esa edad entre los ocho, los nueve y los diez años, se sitúan la mayor parte de los héroes de los cuentos infantiles que más éxito y popularidad tuvieron en aquellos años de principios de siglo.

La frontera entre los ocho y los nueve años es uno de los temas que plantean esas narraciones, y no es una casualidad que el conocidísimo Gian Burrasca que inmortalizó Vamba empiece su diario diciendo que tiene nueve años cumplidos cuando una página más adelante y en un dibujo que hace él mismo descubrimos que no es así, que se ha querido hacer mayor y que en realidad tiene ocho años²⁶.

La edad del protagonista de estas historias para niños tenía gran importancia. En 1886 se había proclamado una ley en la que se prohibía la contratación de niños en el trabajo en edad in-

26. Primeramente dice que ha nacido en 1897 y después hace un dibujo de sí mismo anotando debajo: "Ritratto di Giannino Stoppani dall'età di anni 9 finiti al 20 settembre 1905". VAMBA, Il Giornalino..., cit., pág. 10.

ferior a los nueve años y precisamente en 1902 cuando se publica Lazzarino da Tormes esa ley se replanteó modificando la edad y alargándola hasta los doce años. Aún así:

"La legge del 1902, che era il risultato di un compromesso tra un progetto di parte governativa e un progetto di parte socialista fu per altro ben lungi dall'essere applicata negli anni seguenti"²⁷.

Este tema, junto con el del salario de los mayores, constituyó motivo de discusiones en aquellos años y en 1902 con la aprobación de la reforma de ley y el no cumplimiento de ésta por parte de muchos patrones, no faltaban protestas en los periódicos más importantes condenando las injusticias que se cometían.

De ahí el empeño de estos escritores para niños en dejar bien clara la edad que tenían sus personajes para después introducirlos en un mundo o en otro. Armando Michieli, pedagogo y escritor, publicó un libro, Il nome della mamma (novella per la gioventù) cuya protagonista, Luisa, tiene nueve años y ya vende fruta en un mercado.

Ciuffettino, que también tiene nueve años, reivindica su derecho a mantenerse indiferente cuando las gentes de su ciudad le recuerdan que ya está en edad de trabajar:

27. PROCACCI G., Storia degli italiani, Bari, Laterza, 1987, pág. 460.

"«non ti vergogni alla tua età!...»"28.

Ida Baccini en la que fue su obra más conocida (Memorie di un pulcino) cuenta las aventuras de un pollito que, aún pequeño, se ve obligado a independizarse de su madre porque ha llegado la edad en la que le dicen que debe buscar la comida él mismo, justo cuando:

"ora cominci a farti grandicello..."29,

igual que le ocurre al pobre Pierino, otra creación de la misma escritora, que deja de ser niño y ha de enfrentarse con los problemas de la vida real:

"quando fui grandicello a certe favole non ci credevo..."30.

Ya con esto podemos deducir que la presentación que de sí mismo hace Lazzarino, bien difiere de la de Lázaro de Tormes y que lo que en éste es el principio de una larga explicación ("Pues sepa Vuestra Merced...") en aquél es un breve preámbulo propio de los cuentos infantiles en el que el autor retrata a su personaje estereotipado con cuyo comportamiento moral el lector deberá o no identificarse. Carlesi elabora un personaje

28. YAMBO, Ciuffettino, cit., pág. 85.

29. BACCINI I., Memorie..., cit., pág. 18.

30. BACCINI I., "Il racconto vero", en Vorrei fare il Signore, Genova, Donath, 1901, págs. 97-111, pág. 101.

referencial, es decir, un tipo que el lector se verá obligado a asociar con otros que le resultan ya familiares. Los cambios que introduce en su traducción estarán orientados en este sentido.

Eso le permite jugar con otro factor importante: lo predecible, lo que el lector espera que se le cuente después.

Una vez bien definidos y caracterizados los personajes y sus papeles en la historia, bastará trabajar con los acontecimientos variando algunos aspectos de éstos.

Por eso los cambios estructurales que introduce no respetando la división en tratados de la novela original.

Todos los cuentos para niños necesitan la mayor determinación posible del personaje:

"Nacqui a Vespignano, nel Mugello, in Toscana,
l'anno 1874"³¹.

Con estas palabras inicia el pollito de Ida Baccini la narración de su vida. A eso siguen inmediatamente después noticias sobre sus padres y sus amigos y sobre el tipo de vida que hacía. Una vez dicho esto, es decir

"date queste notizierelle che mi parevano più che
necessarie per farmi un po' conoscere, comincio su-

31. BACCINI I., Memorie..., cit., pág. 5.

bito a raccontar la mia storia o, come oggi si direbbe, le mie avventure"³².

Este es el esquema que sigue Carlesi. Las "notizierelle" son "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori", las "avventure" empiezan con "Come Lazzarino si mise a servizio d'un cieco e delle avventure che ebbe insieme con lui".

El traductor italiano ha elaborado un cuento de lo que es una novela picaresca. La presentación de su personaje era del todo necesaria y en ella Lázaro de Tormes adquiere pasaporte italiano. Del mismo modo que Prezzolini en 1927 elaboró una biografía de Machiavelli destinada a un público infantil y que empieza así:

"Passaporto di Niccolò Machiavelli:

figlio del fu Bernardo e di Bartolomea di Stefano Nelli,

nato a Firenze il 3 maggio 1469..."³³.

B.- Resumen de su vida desde su nacimiento hasta los nueve años aproximadamente. Los padres.

Lo que en Lázaro de Tormes es una frase explicativa ("y fue desta manera:") con la que da cuenta de su curioso nacimiento y por lo tanto de su sobrenombre, en Carlesi constituye, después

32. Ibid., pág. 7.

33. PREZZOLINI G., Vita di Niccolò Machiavelli, Milano, Mondadori, 1927, pág. 22.

del preámbulo de la presentación ("Bisogna anzitutto che voi sappiate..."), el verdadero inicio de la narración: "La faccenda andò proprio così".

El sustantivo "faccenda" (de 'faccienda', gerundio neutro plural del verbo 'fācere') en italiano se usa con distintos significados ("affare", "evento", "fatto", "cosa", "successo", etc.) pero en la lengua oral se emplea como término con el que se abre la narración de un episodio que por su singularidad merece ser contado y es sinónimo de "vicenda" que indica el sucederse de cosas que se alternan³⁴.

Por ello "faccenda" es una palabra muy utilizada en los cuentos para niños y acompañada del verbo "andare" indica el comienzo inmediato de la historia.

En el Giornalino di Gian Burrasca Giannino, empeñado en que su diario (el lector) sea fiel testigo de sus travesuras, empieza diciéndole:

"Ed ecco per filo e per segno come andò la faccenda..."³⁵.

El mismo Carlesi se sirve de expresiones idénticas en algunos de los cuentos de sus Menippees en los que en el título fi-

34. Carlesi hace uso frecuente de estos términos en el Paese Perduto y le sirven para resaltar la singularidad de los episodios que de su propia vida está contando.

35. VAMBA, op. cit., pág. 112.

gura ya este verbo (o sinónimos) con el sustantivo "faccenda" (o sinónimos):

"Una notte a Collazia ovverosia come andò realmente la cosa" (10.01/17).

En la traducción del Lazarillo, "La faccenda andò proprio così" constituye la respuesta a la interrogación formulada en el título del capítulo:

"Come nacque Lazzarino..."

"La faccenda andò proprio così".

Esta es la razón por la que cambió los títulos de los tratados de la novela original y los tradujo en italiano de una manera tan particular que en nada recuerdan a los españoles.

Este esquema de pregunta-respuesta es el que Carlesi sigue en el resto de los capítulos que publicará en 1907 con pequeñísimas variaciones en cuanto a la elección de algunos términos que cambia por una simple cuestión estilística evitando repetir siempre la misma palabra:

Capt.1º: (Come)+verbo(nacque)+sust.(Lazz.)

Capt.2º: " +sust.(Lazz.) +verbo(si mise a...)+sust.(cieco)

Capt.3º: " + " (") + " (si pose ")+sust.(prete)

Capt.4º: " + " (") + " (si mise ")+sust.(scudiero)

Capt.5º: " + " (") + " (si mise ")+sust.(frate)

La serie sigue este orden y construcción hasta el último capítulo que Carlesi titula "Come Lazzarino fece amicizia con dei Tedeschi e ciò che gli successe in loro compagnia" y que es el único que varía el esquema anterior.

Ya en 1902 aparece la técnica de la exposición del relato que va a completar y publicar en 1907. Efectivamente, los 'elementos fijos' de los que hablaba más arriba en el aparato anterior son: "Lazzarino" y "al servizio di"; los 'elementos mutables' corresponden a los distintos amos por los que va pasando: "cieco", "prete", "scudiero", "frate della Mercede", "mercante di bolle", "cappellano" y "alguazil" constituyendo con cada uno de éstos los distintos capítulos.

La respuesta a esas preguntas ("come") es la narración misma anticipada ya en una segunda parte de los títulos de los capítulos y unida a la anterior por la conjunción copulativa "e" seguida del sustantivo "avventure" (o sinónimos), nuevo 'elemento fijo'; de manera que siguiendo con el esquema anterior:

Capt. 2º: (e) + sust. (avventure) + orac. (che ebbe)

Capt. 3º: (") + " (") + " (" ")

Capt. 4º: (") + " (") + " (" ")

Las "avventure" constituyen la serie de episodios que forman la narración.

Resumiendo: el contenido de la historia de esta "novella" son las "avventure" de Lazzarino que se dan cuando éste se pone "al servizio di" ('elementos fijos') otros personajes cuya característica diferenciadora ('elementos mutables') es la pertenencia de éstos a una categoría o clase social distinta: mendigos ("cieco"), miembros de la jerarquía eclesiástica ("prete", "frate della Mercede"), etc.

En los títulos de los capítulos aparece ya el montaje, la construcción de la novela, que es pregunta-respuesta:

|Come....?| - |Le avventure|.

Cada una de esas "avventure" (materia narrativa) forma un ciclo narrativo en el que hay diversos nudos o episodios que se abren o se cierran con fórmulas como la que estamos analizando:

- "La faccenda andò proprio così"

que abre el episodio del nacimiento, o sinónimos:

- "Non so come andasse a finire quell'affare"

que cierra el episodio, o:

- "Ero dunque in questa cattiva situazione [...] e <u>le faccende</u> andavano sempre di male in peg- gio, quando un bel giorno..."	"Pues estando en tal afli- ción, cual plega al Señor [...] viéndome ir de mal en peor, un día..."
--	--

(02.09)

(pág. 54)

que abre el episodio del calderero.

El esquema es el mismo que utiliza Collodi en Pinocchio cuyo primer capítulo titula:

"Come andò che Maestro Ciliegia falegname trovò un pezzo di legno che piangeva e rideva come un bambino" (pág. 3).

Collodi había inaugurado una nueva forma de empezar el cuento para niños y que sustituía al "C'era una volta", modo obligado en que se daba inicio a las fábulas³⁶ y que era el que esperaban los lectores de Pinocchio:

"-C'era una volta [...]"

-No, ragazzi, avete sbagliato..." (pág. 4).

Collodi cambia introduciendo en el título la supuesta pregunta que un niño habría formulado para pedir que se le contara la historia. Y de Collodi es también ese modo de empezar la narración con frases que dan respuesta a lo que se plantea en el título. Y así:

"Come andò che Maestro Ciliegia..."

"Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno..." (pág. 3).

Exactamente lo que hace Carlesi:

"Come nacque Lazzarino..." (02.06)

36. "C'era una donna che si struggeva dal desiderio di avere una bambina..." (ANDERSEN H. C., "Mignolina", en Fiabe, Torino, Einaudi, 1970, págs. 63-71. pág. 63).

"C'era una volta, in un paese lontano lontano, un Re e una Regina che non avevano figli". Il Re del mare a altre fiabe popolari russe (ed. G. Brenzini), Firenze, Salani, 1924, pág. 5.

"C'era una volta un ciabattino che si alzava sempre prima dell'alba per andare alla sua botteguccia..." ("I tre consigli", en Fiabe toscane (ed. C. Lapucci), cit., págs. 134-8, pág. 134.

"La faccenda andò proprio così" (02.06)

El sabe perfectamente que del modo en que comience su relato depende la naturaleza de éste. Las fórmulas de Collodi las tiene bien asimiladas y no sólo en el Lazarillo sino en muchas de sus obras hace fiel uso de ellas. Uno de sus cuentos, publicado en «La Nazione» empieza así:

"Una mattina di novembre del 1846... Non abbiate paura: non comincio un romanzo storico. Dunque una mattina..."³⁷.

El modo en que el traductor dice en italiano lo que expresa el texto original ("Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue [...] y fue desta manera:" -pág. 12-) es el que se seguía en los cuentos para niños. La fórmula empleada tiene como misión última aumentar el interés del lector haciéndole partícipe de lo que va a oír o a leer y constituye el "suspense", definido como:

"el resultado de los procedimientos por los que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que sólo se responderán después"³⁸.

Es un elemento que Carlesi añade y que no figura en la novela española, al menos formulado de esta manera, y con esta

37. CARLESI F., "Rubacuori il Grande", en Naz., 21-V-1949.

38. BAL M., op. cit., pág. 119.

función específica. En la configuración de la estructura del texto de Carlesi se distinguen tres momentos bien definidos:

1. la posibilidad (o virtualidad)
2. el acontecimiento (o realización)
3. el resultado (o conclusión)

donde 1. lo constituye la pregunta ("Come..."), 2. el desarrollo de los hechos ("La faccenda andò...") y 3. el final y la posible moraleja ("In quel momento mi parve d'uscire dal sonno dell'infanzia in cui fin allora ero rimasto immerso, e mi dissi...").

Carlesi ha operado los cambios más importantes allí donde menos afectan a la integridad de la novela (los títulos de los tratados)³⁹ pero que son el punto más decisivo para hacerse con el lector y asegurarse que éste siga adelante con las ideas que se le van dando.

Pero recordemos que en Lazzarino da Tormes el primer capítulo no inaugura la serie de aventuras y por eso mismo el sustantivo que se repite en todos los demás ("avventure") aquí no aparece. Estamos todavía en la segunda parte del extenso

39. Precisamente parece opinión compartida entre la crítica la idea de F. Rico (op. cit., pág. 2) de dar como ajenas al autor de la novela española el título general y los de los distintos Tratados. Este sería un indicio del posible texto o textos que Carlesi consultó. Recuérdese que en el Lazarillo expurgado de 1573 se sustituyó "su vida y cuyo hijo fue" por "su linaje y nacimiento" abriendo además un nuevo apartado "Asiento de Lázaro con un ciego" que comienza con la llegada de éste al mesón ("En este tiempo..." -pág. 21-). ¿Significa esto que tradujo por el texto que de este Lazarillo se conserva en la Biblioteca Nacional de Florencia?

preámbulo inicial y que le sirve no sólo para indicar las circunstancias del nacimiento sino más bien para introducir la figura de los padres. Es lo que corresponde a la otra unidad del título del capítulo ("Quali erano i suoi genitori").

Se puede concluir que si en la novela picaresca española la narración se encauza ya desde el prólogo ("Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso..." -pág. 10-) y empieza en el momento del nacimiento ("Pues sepa Vuestra Merced..."), en la traducción italiana esto es una circunstancia, un pretexto para tratar de elaborar un personaje estable, estereotipado, a través de la presentación moral de los padres (recuérdese el dicho italiano "Quale il padre, tale il figlio") y el epígrafe del texto italiano ("quali furono i suoi genitori").

El primer acontecimiento del ciclo narrativo de esta "novella", que son las aventuras, empieza con el capítulo segundo ("Lazzarino" y el "cieco"). Las "notizierelle" que daba el "pulcino" de Ida Baccini antes de contar sus "avventure" aquí están repartidas según el siguiente esquema:

Lazzarino da Tormes (título)

(presumible
pregunta del
lector)

(suspense) - "Chi era Lazzarino?"

narrador

(respuesta) - "mi si chiama", "son figlio di "

lector

(suspense) - "Come nacque?"

narrador

(respuesta) - "La faccenda andò proprio così"

lector

(suspense) - "Quali erano i suoi genitori?"

narrador

(respuesta) - "Il babbo... accusato..."
 "La mamma... vedova..."
 "Il mio padrigno... staffilato e
 marcato"
 "mia madre... condannata"

Esta larga presentación abarca los primeros años del protagonista hasta "diventato grandicello", es decir, hasta la edad de los nueve o diez años. En realidad en este primer capítulo se da la máxima información necesaria para elaborar la imagen de Lazzarino cuyas características no sólo vamos a deducir por sus acciones como ocurre en la novela española (el proceso de creación del pícaro y su configuración como tal) sino que aquí van a estar en parte definidas de antemano. Estas técnicas de montaje del relato actúan y conforman la materia narrativa tomada aquí de los "recuerdos" de Lázaro de Tormes, que no son toda su vida sino momentos que constituyen "crisis" entendidas como

"corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos"⁴⁰.

En realidad Lázaro de Tormes da cuenta de breves periodos de su vida elegidos éstos en función de los elementos circundantes que los rodean: el sobrenombre por el que es conocido le lleva a hablar del río Tormes lo cual a su vez le proporciona el motivo para recordar su nacimiento y el oficio de su padre. De ahí salta a cuando tenía ocho años precisamente porque a esa edad su padre fue preso. De ahí al destierro de éste, su muerte, la viudez de su madre, etc.

Carlesi tomando estos 'momentos' de la vida de Lázaro interviene con una reelaboración de los mismos en el que como en muchos cuentos:

"el significado global se construye lentamente a partir de la cadena de acontecimientos. El conocimiento de los actores y sus relaciones mutuas toma forma por medio de la calidad de los acontecimientos"⁴¹.

Haciendo que prevalezca el "conocimiento de los actores y sus relaciones" (Lazzarino/padre; Lazzarino/madre e padrigno; Lazzarino/fratellino; Lazzarino/ciego, etc.) por encima de los acontecimientos ("Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y

40. BAL M., op. cit., pág. 46.

41. Ibid., pág. 46.

por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos..." se dice en el Prólogo (pág. 3). De ahí el cambio: "Lázaro cuenta su vida" por "Quali furono i suoi genitori"⁴².

¿De qué manera nuestro traductor subordina los acontecimientos de Lázaro a las figuras del padre, la madre, el padrastro y el hermano? Trabajando por escenas en las que la atención se focaliza en el actor o actores y haciendo que el resto de la información (indicación temporal, situacional, etc.) constituya el soporte o el marco. La forma de presentar los hechos partiendo de una explícita referencia al tiempo o al lugar en los que suceden es también una característica de los cuentos:

"C'era una volta un bosco, e in questo bosco una casa e in questa casa abitavano marito e moglie..."⁴³;

"Molto lontano da qui, dove volano le rondini quando da noi è inverno, abitava con me..."⁴⁴;

y de nuevo las palabras de Ida Baccini en Memorie di un pulcino:

42. Perfectamente podía haber traducido "Lazzaro racconta la sua vita" o "Lazzaro vi racconta la sua vita", etc.

43. "Panicuizzo", en Fiabe toscane (ed. C. Lapucci), cit., pág. 47-52, pág. 47.

44. ANDERSEN H. C., "I cigni selvatici", en Fiabe, cit., págs. 44-57, pág. 44.

"Nacqui a Vespignano, nel Mugello, in Toscana,
l'anno 1874"⁴⁵.

Las distintas escenas están delimitadas por un lugar o un tiempo ("Eravamo a Escalona" (02.08), "In quel tempo un cieco si fermò all'albergo" (02.06), y en los que se presentan los acontecimientos "un día...", "una noche...", "un lugar lejano..."⁴⁶.

Carlesi aprovecha y saca el mayor partido a esos datos que aparecen en las declaraciones del Lazarillo para construir sus escenas.

De que ése sea su modo de avanzar en su traducción no hay ninguna duda; él mismo utiliza esta palabra por ejemplo en el episodio del nabo y la longaniza, dice Lazzarino:

"Durante questa scena mi ven= "Y en cuanto esto pasaba, a la
ne in mente una grande vigliac= memoria me vino una cobardía y
cheria commessa..." (02.08) florjedad que hice" (pág. 41).

Como es otra escena el nacimiento:

"Una notte in cui la mamma..." "y estando mi madre una noche"
(02.06) (págs. 13-14).

45. BACCINI I., op. cit., pág. 5.

46. La noche suele servir de escenario a muchos cuentos. En Pulgarcito el niño de noche escucha la conversación de los padres, de noche va a recoger piedrecitas y de noche se pierden los niños y los come el gigante. El cuento ocupa tres días pero todo lo que sucede está organizado en torno a esas noches.

En el episodio del poste de piedra, cuando en castellano la noche es una circunstancia junto con la lluvia para que el ciego quiera volver a la posada, en la traducción italiana constituye el escenario de modo que las palabras del ciego las toma aquí el narrador haciéndolas suyas:

"S'avvicinava la notte e non ces=	"-Lázaro. esta agua es muy
sava di piovere. «Lazzarino» -mi	porfiada, y cuanto la noche
disse allora- «quest'acqua è dav=	más se cierra, más recia;
vero ostinata. Più s'avvicina la	acójámonos a la posada..."
notte e più ne vien giù" (02.08)	(pág. 44).

En Pinocchio esas escenas coinciden a veces con la división en capítulos de manera que el quinto empieza "Intanto cominciò a farsi notte" (pág. 25), el sexto "Per l'appunto era una nottaccia d'inverno" (pág. 30), etc.

El Lazzarino da Tormes esa especie de resumen que el protagonista hace de su vida está repartido en distintas escenas cuyos actores son los padres, el padrastro y el hermano. De la información que aparece en las declaraciones de Lázaro de Tormes, Carlesi lleva a cabo una selección para que en el texto italiano el lector tenga bien clara la conciencia entre los comentarios no narrativos que sirven para dar una información al lector y los acontecimientos que, trabajados por escenas, suponen los ciclos narrativos. Veamos un ejemplo:

"mi padre, que Dios perdone, a): "mio padre, buon anima, era
 tenía cargo proveer una mo= incaricato di provvedere un mu=
 lienda de una aceña que está lino posto lungo il corso del
 ribera de aquel río, en la fiume, e nel quale egli fu mu=
 cual fue molinero más de gnaio per più di quindici anni."
 quince años; y estando mi b): "Una notte in cui la mamma,
 madre una noche en la aceña, gravida di me, si trovava al mu=
 preñada de mí, tomóle el lino, fu colta dai dolori del
 parto y parióme allí" parto e mi mise al mondo..."

(págs. 13-14)

(02.06)

Sobre este párrafo Carlesi desvía su atención hacia lo que se dice del padre y luego hacia el episodio del parto. Del largo periodo oracional hace una primera parte discursiva a) que introduce y prepara la escena del parto b).

Mientras que en a) se habla de la profesión del padre, en b) se representa el escenario y los elementos para elaborar el episodio del nacimiento.

Pero hemos de tener presente que la catalogación moral de los padres se hace a través del personaje.

* El padre.

Salta a la vista el modo en que traduce en italiano las palabras de Lázaro cuando éste menciona a su padre ("mi padre, que Dios perdone..."): "mio padre, buon anima...".

Mientras que en la novela española se expresa un deseo con el que se pone en evidencia el pasado no muy digno de Tomé González para aclarar inmediatamente después el porqué ("Pues... achacaron a mi padre"), en el texto italiano el empleo de "buon anima" no expresa nada de eso sino que es una frase casi obligada para recordar la memoria de una persona desaparecida. La diferencia es obvia: en Lazzarino éste está dando a entender su condición de huérfano de un hombre que fue molinero; en el Lazarillo se comienza el largo vituperio de sus antepasados.

El relato de los hurtos que en la novela picaresca es la explicación a ese deseo formulado antes ("que Dios perdone") en la "novella" de Carlesi constituye el segundo de los acontecimientos que se narran (el primero corresponde a la escena del parto). Como historia narrada por un niño va a carecer de la rigidez o frialdad con que Lázaro da cuenta de la vileza de sus progenitores. Coloquemos las oraciones por separado y en columnas siguiendo el modelo de la vieja traducción yuxtalineal para ver qué correspondencias son las que se han establecido:

*"il babbo"	"achacaron a mi padre"
*"accusato di certi salassi _____ dolosamente fatti"	ciertas sangrías mal hechas"
*"ai sacchi dei suoi _____ avventori"	"en los costales de los que allí a moler venían"
*"fu tratto in arresto _____ condotto in tribunale"	"fue preso"
*"non avendo la forza di _____ negare"	"confesó y no negó"
*"ebbe a soffrire persecu- _____ zioni per la Giustizia" (02.06)	"padesció persecución por justicia" (pág. 14)

A la rapidez que dan los verbos españoles en pretérito indefinido, se contrapone cierta lentitud de las formas perifrásticas italianas ("trarre in arresto", "avere a soffrire") y los rodeos que se dan para evitar la palabra española ("non avere la forza di negare" por "confesó y no negó").

En segundo lugar llama la atención el sustantivo "avventori" por "los que allí a moler venían" que nos sitúa la acción en un claro ambiente comercial: un molinero asalariado ("incaricato di provvedere un mulino" frente al "fue molinero") que roba a los clientes.

Además dos cambios y una adición: añade "condotto in tribunale" que no existe en el texto español y sustituye "justicia" por "Giustizia" y -lo más importante- el adverbio "mal" por "dolosamente".

El "dolo" (<lat. 'dolus', -astucia, engaño, fraude, etc.-) estaba definido en el Código Penal de la época como un delito

de poca gravedad, lo que hacía llegar a la distinción entre "dolo di proposito" y "dolo involontario". Dentro del primero se establecían grados y precisamente el que equivalía al llamado "Furto domestico o 'Famulato'" cometido por parte del siervo para con el patrón exigía el tratamiento de la "Pubblica Giustizia" (es decir los jueces) en el "Tribunale Criminale" (es decir la sede, los juzgados)⁴⁷.

Las sangrías del padre de Lazzarino son pequeños hurtos que implican cierta astucia por parte del que los hace. Aquí se atenúa la gravedad de los hechos calificados por Lázaro como de "mal hechos" al tiempo que se caracteriza al personaje de astuto.

Además Carlesi juega inteligentemente con la curiosa expresión de la novela española que hace recordar los involuntarios errores de un cirujano e introduce el adverbio "dolosamente" que en Toscana y en la lengua oral deriva de "dolo"; forma coloquial de "dolore"⁴⁸.

Carlesi traduce fragmentos como éste adecuándolos al tiempo en que lo hace y -lo veremos de ahora en adelante- también introduciendo, consciente o inconscientemente, aspectos y episodios de su vida propia. De una de sus "novelle" llama la aten-

47. He tomado toda la información de CERRETELLI P. A., Giurisprudenza criminale toscana, 3 vols., Firenze, Soc. Tipografica, 1844, vol. III, págs. 275, 918, 928 y 963.

48. 'dolo' < 'duolo', 'dolore': "Da quella sudataccia'n poi ho un dolo alle rene che 'un mi lascia benaere". LAPUCCI C., La lingua fiorentina, cit., pág. 81.

ción la titulada "L'anima del povero babbo" donde se cuenta los pequeños robos que un empleado de su padre llevaba a cabo:

"...e aveva a lui stesso rivelato in confessione d'avere a quei tempi sottratta merce dal magazzino e denari dalla cassetta del sor Anatolio buon'anima, riuscendo sempre a farla franca"⁴⁹.

El mismo tono de esta "novella" entre nostálgico y condenatorio, es el que tienen las palabras de su Lazzarino y más todavía cuando aquí quien lo cuenta es un niño ingenuo aún en el "sonno dell'infanzia" que recuerda con cierta tristeza al "babbo" y a la "mamma".

Y así lo que Lázaro califica de "desastre" (...que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho..." -pág. 14-) Lazzarino llamará "disgrazia" ("...disgrazia che ho raccontato sopra..."). Carlesi busca una complicidad con su lector y al mismo tiempo estereotipa unos personajes que han de mantenerse inalterados en cuanto a su caracterización.

Lo que hace Lazzarino para tratar de atenuar el oscuro pasado de sus padres es lo que hace su madre con el ciego: hablar todo lo mejor que se pueda:

49. CARLESI F., "L'anima del povero babbo", Naz., 1-VIII-1948.

"la quale mi raccontò come meglio poteva dicendo ch'ero figlio di un uomo che era stato a farsi ammazzare..." "ella me encomendó a él diciéndole como era hijo de un buen hombre..."

(02.06)

(pág. 21).

Aquí ese "raccontò come meglio poteva" se va a aplicar como criterio para distinguir entre dos grupos de actores: los fuertes y los débiles, los patronos y los siervos, los 'malos' y los 'buenos'. El punto de vista desde el cual se constituye esta división debiendo estar en el personaje que lo relata, se reparte aquí entre éste y el traductor. El padre de Lazzarino está catalogado como "incaricato di provvedere un mulino" "mugnaio" y más tarde como "servitore di un padrone" a quien "portava il bagaglio".

La madre, dadas las circunstancias, adquiere la misma categoría cuando "si mise a far da cucina a degli studenti e a lavare la biancheria dei palafrenieri" ("metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos [...] de manera que fue frecuentando las caballerizas" -pág. 15).

Este encasillar a los personajes en clases dependiendo de las relaciones ideológicas -aquí son de empleados contra patronos o de desposeídos contra poseedores- es lo que va a regir el punto de vista en la novela italiana y desde el que se lleva a cabo una crítica social. Con los capítulos publicados en

«Medusa» se llega a la clara distinción entre 'buenos' y 'malos' pero publicada toda la novela en 1907 y teniendo en cuenta que ya no es Lazzarino de Tormes sino Vita e avventure di Lazzarino da Tormes esas relaciones y oposiciones son las que hacen que se de el paso de un "cuento para niños" («Medusa» 1902) a una "novela de vida y aventuras" (1907).

El padrastro ("padrigno") está perfectamente definido en las palabras de Carlesi y adquiere mucha más importancia que en la novela original:

"uno di quei mori che si occu=	"Ella y un hombre moreno de
pano di guarire le bestie, il	aquellos que las bestias cura=
qual moro veniva a casa qualche	ban vinieron en conocimiento.
volta di notte per non andar=	Este algunas veces se venía a
sene che alla mattina..."	casa y se iba a la mañana"

(02.06)

(pág. 16).

A la repetición de la palabra "moro" se añade la noche como momento en el que aparece cuando en castellano la idea es bien distinta (simplemente que llegara a la hora que llegara se quedaba a pasar la noche allí).

Carlesi ha interpretado tal vez demasiado rápidamente el verbo "curar" y a traducido por el correspondiente italiano

"guarire"⁵⁰ cuando no es así sino que se trata del verbo "cuidar".

La insistencia en describir al moro como personaje maligno y que causa miedo aparece en italiano de forma clara y las palabras de Lazzarino así lo dicen:

"Da principio io avevo paura "Yo, al principio de su entrada, vedendo il suo colore nero e pesábame con él y habíale miedo, il suo brutto aspetto..." viendo el color y mal gesto que
(02.06) tenía..." (págs. 16-17).

En los cuentos para niños el padrastro -o la madrastra- es siempre una figura mala y en la que se suele encarnar un defecto (envidia, celos, maldad...)⁵¹.

Carlesi se sirve de los mínimos detalles que aparecen en el texto original para explotarlos en este sentido. Y así Lazzarino expresa con dramatismo, exagerando la escena, lo que Lázaro dice que decía su hermanastro :

"il bambino [...] si salvò tutto "...huía dél con miedo, para spaventato nelle braccia di lei, mi madre, y señalando con el

50. Este error de interpretación se repite en la edición de 1907, y en la de 1917, que por lo extraño que resulta en italiano (hubiera sido mejor dar "veterinario" o algún sinónimo), cambia en: "uno di quei mori che fanno il mestiere di curar le bestie".

51. Un ejemplo entre muchos: "C'era un Re e aveva una figlia. La madre di questa figlia era morta e la matrigna era gelosa della figlia e parlava sempre male di lei al Re". "il principe canario", en *Fiabe italiane*, (ed. I. Calvino), cit., vol. I, págs. 38-45, pág. 38.

El empleo del paréntesis y la repetición de la palabra "moro" dan a entender que éste es el nombre por el que todos lo conocen.

A un lector italiano no le resulta extraño un sobrenombre como "moro" que asocia no a "árabe" sino al color moreno de la piel de una persona.

C.- El primer amo. La primera ventura.

Lo referente a la caracterización del ciego y a las aventuras que tiene con él lo veremos en los siguientes capítulos.

III.3. 1907-1917. De novela picaresca a "novella di vita e avventure".

Como venimos indicando repetidamente a lo largo de este trabajo, en 1907 Carlesi añadió a los tres capítulos publicados en la revista «Medusa» (02.06, 02.08, 02.09) seis más de los cuales el último, que titula "Come Lazzarino fece amicizia con dei Tedeschi e ciò che gli successe in loro compagnia" corresponde al primero de la Segunda Parte del Lazarillo (1555): "En que da cuenta Lázaro de la amistad que tuvo en Toledo con unos tudescos y lo que con ellos pasaba".

Cinco de los añadidos siguen, por lo que respectan al título, idéntica estructura que los tres primeros ya analizados en el apartado anterior y son los que completan la obra original tal y como apareció en la edición de 1554 (Tratados II, III, IV, V, VI, VII).

Con la inclusión de ese capítulo de la Segunda Parte la novela original en la edición de 1554 queda alterada por completo: aquí el narrador con nombre y apellidos (el traductor) ha roto el círculo que mantiene el Lazarillo (la narración se cierra en el momento de la escritura donde se localiza el

"caso" del que habla el "Prólogo") y se convierte en una obra 'inacabada'. El motivo por el que Carlesi traduce e incluye ese capítulo tiene que ver con el nuevo título que adopta para la novela.

Otro cambio importante es la traducción del "Prólogo" pero que en italiano curiosamente aparece sin ningún enunciado o epígrafe que indique al lector que lo que allí se dice pertenece también a la obra española y por lo tanto al autor del Lazarillo. Carlesi no lo hace; de hecho en el índice que se coloca al final no hay nada que recuerde que en el libro existe un prólogo quedando así sin incluir en la numeración de las páginas del volumen.

Este 'descuido' de Carlesi será 'corregido' en la edición de 1917 en el que adopta la palabra "Introduzione" para el epígrafe "Prólogo".

Se incluye también una "Prefazione" cuya autoría tal y como se lee al final de las veintinueve páginas de que consta se debe a Ferdinando Carlesi. Esta "Prefazione" corresponde sin ningún tipo de variantes al artículo que un año antes había publicado en la revista «Rassegna Nazionale» (06.01).

Además de esto, lo que llama verdaderamente la atención es lo que se lee en el frontispicio: "Ferdinando Carlesi / Vita e avventure di Lazzarino da Tormes / (La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades)".

Salta a la vista el modo en que el traductor se adueña de la obra colocando su nombre antes del título como si del verdadero autor se tratara. Lo más lógico hubiera sido que apareciera debajo de aquél y precedido de alguna indicación del tipo: "Tradotto da" o "Traduzione di", por ejemplo.

Indudablemente Carlesi se adjudica un papel que no le corresponde. Es cierto que en la "Prefazione" alude a menudo al nombre de Don Diego Hurtado de Mendoza como el posible autor pero también es cierto -y lo sabemos- que no todos los lectores la leerían y que habría muchos que irían directamente al principio de la narración con lo cual se puede pensar que el nombre del autor es el que figura en la tapa del libro en caracteres tipográficos grandes y visibles como los del título que sigue.

En la "Prefazione" Carlesi habla como coautor, como una especie de "padrino" o "patrón" del libro:

"...satira, che comunemente va sotto il nome di Don Diego Hurtado de Mendoza ma che realmente bisogna proseguire a dichiarare adespota" (06.01/458).

"Adespoto" o falta de paternidad es lo que a él le da cierta autoridad sobre la criatura que va a modelar a su antojo precisamente por no estar seguros de quién fue su autor.

El nuevo título ha variado con respecto al de 1902 y además se ha introducido a continuación y entre paréntesis el de la

obra en español; esto tiene la función de recordar que se trata de una traducción de esta lengua (la misma función que en «Medusa» tenía la especificación "Dallo Spagnolo").

El sintagma preposicional "Vita e avventure di" ha sido la gran innovación. El primer sustantivo es el que traduce "Vida" y el segundo reemplaza "fortunas y adversidades".

La palabra-clave o el leitmotiv es "avventure" y es, como sabemos, la misma que se repite en los títulos de los capítulos. "Avventure" es el término que resume el tema¹ principal de la obra:

"In questo librettino [dice Carlesi] erano narrate le avventure che un tal Lazzarino, un ragazzaccio del popolo [...] incontrava servendo diversi padroni" (06.01/453).

La palabra "avventure", machaconamente repetida en la traducción del Quijote, designa el continuo alternarse de experiencias que vive el protagonista y que por la peculiaridad que presentan merecen ser contadas.

1. Empleo este término teniendo en cuenta la definición que de él da Cesare Segre tomada a su vez de Tomashevskij: "concetto riassuntivo, che unifica il materiale verbale impiegato nell'opera". SEGRE C., Le strutture e il tempo, Torino, Einaudi, 1992¹⁴, págs. 23-4.

De "avventurosa" calificaban la mayor parte de los hispanistas italianos de principios del siglo la vida de Cervantes, por -en palabras de Savj-López-:

"Il continuo errare da luogo a luogo che allargò fin da quei primi anni il dominio del suo spirito, offrendogli un vasto tesoro di conoscenze e d'esperienze umane"².

Carlesi cambia los matices y dice eso mismo de la de Lope de Vega:

"Al paragone della vita dolorosa e un po' misteriosa di Cervantes e di quella avventurosa e un po' scandalosa di Lope, la vita di Calderon è apparsa, ai più, senza rilievo né calore"³.

A través de las distintas traducciones del término "aventura" se podría hacer un recorrido por todas las versiones del Quijote en italiano. El mismo Carlesi se vale de no pocas posibilidades: "avventura", "sventura", "successo venturoso", etc. dependiendo del conseguido o no final feliz que espera a sus protagonistas.

2. SAVJ-LOPEZ P., Cervantes, Napoli, Ricciardi, 1913, pág., 4.

3. "Prefazione al Teatro di Calderón" (inédito).

"...avventure di Lazzarino da Tormes" designa una serie de hechos, episodios, que constituyen la "vita", la historia del protagonista.

En el capítulo del hidalgo, Lazzarino, mínimamente satisfecho, dice:

<p>"Un giorno, che noi avevamo discretamente desinato e che egli se ne sentiva addosso la dolce soddisfazione, mi raccontò la sua storia..."⁴</p>	<p>"un día que habíamos comido razonablemente y estaba algo contento, contóme su hacienda y díjome ser de Castilla..."</p>
	(pág. 98).

Los episodios más representativos de esa "storia", la "vita" de Lazzarino, la forman sus singulares vivencias que en la traducción son "avventure". Como la del entierro:

<p>"Quanto al padrone, trovò in quest'avventura ampio sogg-</p>	<p>"Y mi amo, muy risueño todas las veces que se le acordaba aquella mi consideración" (págs. 97-98).</p>
<p>getto di allegria" (pág. 52)</p>	

El nuevo título remite al lector a un ciclo literario (el del momento, 1907) en el que tratándose de "avventure" encuentra:

4. A partir de ahora y siguiendo con el mismo sistema anterior, citaré directamente de la traducción de Carlesi publicada en 1907. En este caso: (07.01/75).

A.- Textos -por lo general libros de viajes- en los que se narraban las inverosímiles peripecias que pasaba el protagonista hasta llegar a un punto final de mejoramiento.

En este grupo entran las Aventures du capitaine Hatteras (1866) de J. Verne, Gli avventurosi viaggi del nano Strusciamuri (1928) del escritor toscano Lorenzo Viani (dentro del volumen Angiò, uomo d'acqua), The Life and strange, surprising Adventures of Robinson Crusoe (1719) de Defoe, traducido en italiano:

Vita e avventure di Robinson Crusoe (1899);

Viaggi e avventure di Robinson Crusoe (1908);

Le avventure di Robinson Crusoe (1933);

Robinson Crusoe. Avventure (1935);

Robinson Crusoe (1942).

Como vemos, cambios similares a los que hace Carlesi con el título de la novela picaresca: si en un primer momento daba tan sólo el nombre del protagonista (Lazzarino da Tormes) después lo ampliará con el sintagma "Vita e avventure di...".

Al igual que en Robinson Crusoe el que vive y es autor de los hechos extraordinarios, aunque no siempre felices, cuenta las distintas pruebas y dificultades que ha debido superar para llegar a un final feliz. La historia no se acaba con la vida del protagonista y la narración puede seguir su curso añadiendo un sinfín de "avventure" nuevas. Robinson Crusoe titula su capítulo CIX: "Partenza; ultimo pericolo superato; arrivo a Londra" al que se da fin con estas palabras:

"Qui ho risoluto d'allestarmi ad un viaggio più lungo di tutti quelli che ho narrati, dopo aver menato per settantadue anni una vita piena d'infinite avventure ed imparato a sufficienza a valutare i beni del vivere ritirato e tranquillo"⁵.

Lazzarino acaba de la misma manera: con la marcha de sus amigos los alemanes y el traslado de la corte presentándosele delante nuevas fatigas y abriendo paso a nuevas narraciones:

"Così vissi perfettamente	"...hasta que a la fortuna le
fino a che non parve alla	pareció haberme mucho olvida=
sfortuna di avermi troppo	do, y ser justo tornarme á
dimenticato, ed essere co=	mostrar su airado y severo
sa giusta di farmi sconta=	gesto cruel, y aguarme estos
re questi pochi giorni di	pocos años de sabrosa y des=
vita dolce e piacevole con	cansada vida con otros tantos
un tempo eguale di pene e	de trabajo y de amarga muer=
di amarezze. O mio Dio! Chi	te. ¡Oh gran Dios! Y ¿quién
potrà narrare un caso così	podrá escribir un infortunio
funesto, una sfortuna così	tan desastrado, y acaecimien=
grave, senza lasciare il	to tan sin dicha que no deje

5. DEFOE D., Vita e avventure di Robinson Crusoe, Milano, Carrara, 1874, pág. 568.

calamaio per portar la pen= holgar el tintero poniendo la
na agli occhi?" (pág. 76) pluma á sus ojos?" (pág. 91)⁶.

De esta manera Carlesi corrobora el que ya es su papel como narrador de un texto "adespota" que hace suyo.

B.- En segundo lugar el título se asocia con la larga serie de libros infantiles que venimos citando desde el principio. Algunas veces son cuentos basados en la vida real de personajes históricos que sirven como modelo de ciertas virtudes (el sacrificio, la valentía, la dedicación al trabajo, etc.). Ida Baccini publicó en 1895 Cristoforo Colombo basado en las "sventure" que como marinero tuvo que superar el navegante genovés:

"Cari bambini, ogniquialvolta m'è venuto fatto di pensare alla vita e alle sventure di questo uomo meraviglioso, non mi sono potuta trattenere dal fare un curioso paragone..."⁷.

Baccini, tomando la Vita di Cristoforo Colombo de Checchi, selecciona breves episodios en vista de lo que quiere comunicar

6. Para citar el Tratado I de la Segunda Parte del Lazarillo tomamos la edición de la BAE, III, Madrid, Imprenta de Henando y Cía, 1963⁹, pág. 91.

7. BACCINI I., Cristoforo Colombo, Torino, Paravia, 1895, pág. 5.

para hacer una ficción de lo que se toma como documento histórico.

La misma Baccini en Memorie di un pulcino (también titulado La Storia di un pulcino) su pollito termina con un relato de sus "sventure" desde el momento en que

"...lo dico tutto lieto e ringraziando il Signore, cominciarono i giorni più tranquilli della mia vita avventurosa"⁸.

Se hace necesario recordar aquí las palabras de Lazzarino al final del capítulo y después de la "amicizia con dei tedeschi":

<p>"mi ricordavo allora in tanta abbondanza delle passate pri= vazioni, e ringraziavo il Si= gnore che fa andare così bene le cose e i tempi" (07.01/75)</p>	<p>"Acordábame en estas harturas de las mías hambres pasadas, y alababa al Señor, y dábale gracias, que así andar las cosas y tiempos (pág. 91).</p>
--	--

Gian Burrasca escribe su diario con la intención de dar a conocer lo que él llama sus "memorie" que por lo que se ve después son "birbonate" o, de nuevo la palabra que las define: "avventure", que al ser tan insólitas merecen ser escritas:

8. Ibid., pág. 109.

"...non volevo sciupare le mie avventure descrivendole in queste pagine troppo alla svelta mentre meriterebbero di essere narrate in un romanzo..."⁹.

Los ejemplos que podríamos dar en este apartado son muchos: Le avventure del mio orologio de Luigi Di San Giusto, Le avventure di Ciuffettino de Yambo, etc., etc.

Y dentro de este fructífero campo que fue la Literatura infantil hay que señalar la colección de obras maestras extranjeras traducidas en italiano que lanzó la editorial Marzocco en Florencia y entre cuyos títulos figuran: Le avventure di Caleb Williams de A. Goldwin, Le avventure del Barone di Münchausen de R. E. Raspe, Le avventure di Gil Blas de A. R. Lesage y el número 8 Le avventure di Lazzarino de Tormes, una versión reducida para la juventud a cargo de Silvio Pizzorno¹⁰.

C.- Un tercer grupo lo forman los libros que contaban las historias de bandidos en las que al lado del título y a modo de división por motivos aparecía "avventure" para designar los de-

9. VAMBA, Il Giornalino..., cit., pág. 92.

10. Cfr. Le avventure di Lazzarino de Tormes, Firenze, Bemporad, 1930. En la "Prefazione" define el traductor la historia en estos términos: "Questa è la storia di un ragazzo sfortunato, sempre sul punto di morir di fame, sempre pronto a buscarne, ma che infine sa togliersi da un mare di guai per la sua astuzia e perseveranza" (pág. 3). Es una de las muchas adaptaciones hechas para la juventud que toma de la novela tan sólo algunos aspectos de la materia narrativa.

litos de grado menor, las pequeñas travesuras, que habían empezado cometiendo.

Musolino, il bandito per vendetta, tiene un subtítulo largo pero preciso: "Vita. Avventure. Delitti. Arresto. Processo e condanna".

En el apartado "vita" se daban algunos datos biográficos del sujeto y luego en las "Avventure" las primeras pruebas de picardía y astucia cometidas a veces por puro sentimiento de rebeldía contra lo que creía injusto.

En la Storia di Lazzarino, capo di una banda di assassini se lee:

"Questo, che a ciò guidò fatal destino, / il di cui nome era Giovanni Afflitti / fu figlio spurio d'un amor pretino / commesso in onta ai coniugali dritti! / Così cambiato il parto del bambino / crebb'esso senza indizio di delitti / perché mentre alle scuole si mandava / belle speranze di talento dava. / In quel che il giovinetto egli studiava / con altri poi che si nomineranno / quanti poteva a cosprar tentava / e dei Regnanti e del Papato a danno. / Fremea nel veder la patria schiava che catturato ebbe a soffrir qualch'anno".

STORIA DELL' ASSASSINO STOPPA

DOVE S' INTENDE

Come pel vizio del giuoco, da uomo onesto divenne malvagio e morì nelle carceri delle *Murate* in Firenze.



47.

3) Frontispicio de la Storia dell'Assassino Stoppa, uno de los populares bandidos que actuaban en los alrededores de Florencia y cuyas empresas publicó la editorial Salani en 1902. Obsérvese la finalidad educativa de estas historias, expresada en el subtítulo de la obra.

El mal ejemplo de los padres y la importancia del ambiente era lo que llevaba al joven bandido a luchar desde fuera de la ley contra algunas injusticias.

Hay que señalar también que algunos de estos héroes de carne y hueso eran bien vistos por la gente de la zona en que actuaban¹¹. Sin duda no faltaba cierta actitud moralizante (sobre todo el mal principio en la educación de los niños) en la divulgación de este tipo de literatura popular y a menudo en esas "avventure" de los conocidos como "i re della strada", "maestri di astuzie", "fuoriusciti" se resaltaba la gran humanidad y el ideal de justicia que los alimentaba resumido en la frase: "levare al ricco per dare al povero"¹².

Un estudioso del tema asegura que estos bandidos llegaron a constituir un modelo de vida, más todavía:

"il banditismo toscano di cui si parla fu essenzialmente un modo di vivere, se vogliamo un mestiere..."¹³.

11. TORTORELLI G., "La letteratura popolare", en Editori a Firenze nel secondo Ottocento, Firenze, Olschki, 1983, págs. 493-501, pág. 495.

12. Storia di Lazzarino, capo di una banda di assassini, Firenze, Salani, 1901, pág. 3.

13. "...le imprese dei banditi a cui spesso la credenza popolare concedeva un'aureola di mitica superiorità. Le gesta di Domenico Tiburzi, del Passator cortese, di Masrtilli, erano legate all'amore e alla galanteria e rappresentavano bene quella figura di bandito, violento solo con le autorità prepotenti e amato dal popolo". TORTORELLI, art. cit., pág. 496.

Lazzarino pasa sus penas por culpa del hambre y abocado desde que empezó con el ciego a hacer el oficio (mestiere) de mendigo. Cuando ve el hambre que pasa al hidalgo:

<p>"...serro la porta, poso la chia= ve dove mi aveva detto e torno al torno al mio antico mestiere. Con la voce debole e lamentosa, con le mani incrociate sul petto sul petto, l'immagine di Dio davanti agli occhi e il suo nome sulle labbra, io comincio a domandar del pane alle case, fermandomi alle porte di migliore aspetto, e poichè avevo in certo qual modo succhiato il mestiere col latte, cioè col tirocinio fatto sotto un così grande maestro come il cieco" (07.01/45)</p>	<p>"...cierro mi puerta y pongo la llave do mandó y tórnome a mi menester. Con baja y enferma voz e inclinadas mis manos en los senos puesto Dios ante mis ojos y la lengua en su nombre, comienzo a pedir pan por las puertas y casas más grandes que me parecía. Mas como yo este oficio lo hubiera mamado en la leche, quiero decir que con el gran maestro el ciego lo aprendí..." (pág. 87).</p>
--	---

La condición de Lázaro de Tormes de mozo de muchos años se va a traducir en la novela italiana en un "mestiere", en una forma de vida que, por estar al margen de las que dictan las normas y las convenciones sociales, guarda estrecha relación con la de todos los "fuoriusciti".

D.- Por último un cuarto apartado dentro de esa oferta literaria de "avventure" que el lector italiano de comienzos de siglo tiene a su alcance: las biografías y autobiografías de escritores famosos. Entendidas ambas como dos variedades que entraban a formar parte de la más amplia Historiografía, contaron con un especial cultivo debido, entre otras razones, a la corriente de "Verismo" que respiraba la literatura de esa época. Más que verdaderas autobiografías, eran una especie de 'crónicas individuales' que contaban los episodios de una "vita avventurosa" al tiempo que delineaban la figura ideal de hombre o de escritor. Pensemos por ejemplo en la Vita (1790-1804) de Vittorio Alfieri, Le mie Prigioni (1832) de Silvio Pellico, Ricordi Autobiografici (1851) de V. Gioberti o las Memorie (1899) de E. De Amicis.

Estas obras respondían a un afán por retratar el ambiente de la época y tenían una clara intencionalidad didáctica.

En estos tipos de "avventure" que hemos anotado aquí y que constituyen parte del ambiente literario del momento, se adentra la novela picaresca española traducida al italiano por Carlesi.

El Lazzarino da Tormes pasa con sus nuevas formas italianas a integrarse en un panorama cultural que poco o nada tiene que ver con el de proveniencia. Para que la adopción en la serie literaria de la L² sea completa el traductor ha operado una se-

rie de cambios en la lengua y estructura de la novela en la L¹ que por la multiplicidad de elementos que intervienen acaba por ser una labor casi de artesanía pasando de un español del siglo XVI (considerado como actual) a un italiano literario del XX.

De la dificultad de tal empresa y de los resultados siempre sujetos a la crítica, Carlesi habla en sus escritos (30.01, 35.01, 56.01, 56.02) para acabar diciendo:

"La traduzione, nei suoi particolari momenti somiglia un poco a un paziente lavoro di artigianato: oreficeria, cesello, bulino, intarsio, intaglio..." (56.01/402).

Por medio de estas labores la obra pasa a formar parte de una cadena de intertextualidad al igual que lo hizo la novela originaria. De modo que si el Lazarillo de Tormes la materia folklórica se impuso a su autor y

"por asociación mecánica el ventero será el que da gato por libre, el pintor [...] simple pintamuros, el ciego igualmente mezquino y sutil, el buldero un echacuervos, el arriero un blasfemo..."¹⁴;

14. CHEVALIER M., Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1978, págs. 143-4.

estos personajes

"...que están jugando el papel prefabricado que les impone el cuento tradicional [...] no son personajes, son cuentos animados..."¹⁵.

En la traducción de Carlesi ocurre exactamente lo mismo. El trabajo de artesanía consiste en darles el perfil y los colores que imponen los modelos literarios del momento y que ya habíamos individuado en un autor concreto, Máximo Gorki, por quien Carlesi siente una admiración tal que le hace decir:

"...ha fatto parte di questi «brodiaghi» e n'è stato l'artista, il poeta rivelatore della loro essenza morale e sociale. Essi hanno inconsciamente posato da modelli" (02.01).

Esos "brodiaghi" que Carlesi incluye en la amplia categoría de los "Vagabondi" (02.07) son el modelo literario a seguir y que, además, se le impone bajo un componente personal importantísimo. El traductor opera una cierta identificación entre esos desprotegidos y su propia persona hasta el punto de acariciar la libertad del vagabundo:

15. Ibid., pág. 145.

"io mi penso che un mestiere di vagabondo fosse la mia sorte"¹⁶.

Il Paese Perduto, su libro de recuerdos, respira ese sentimiento de abandono y apartamiento que caracteriza a todos los marginados socialmente. En el Lazzarino da Tormes Carlesi recrea vivencias personales suyas, especialmente de la niñez, y de ahí la importancia dada a los primeros tratados de la novela y el interés que puso en que fueran publicados en la «Medusa».

Todos los personajes que desfilan por la traducción son, siguiendo palabras suyas, "Figurine, figure e figuracce" (25.01/20), es decir tipos estereotipados que tienen su correspondencia con personas reales que él conoció o con criaturas inventadas en sus obras de creación. Ese interés del autor del Lazarillo por ir hacia los estratos más bajos de la sociedad o por sacar a la luz los vicios y defectos de las capas más altas es lo que para Carlesi representa el verdadero mensaje de la novela definida por él como:

"una satira dei costumi della Corte" (06.01/455).

La adición de las "avventure" de 1907 a las ya dadas a conocer en 1902, sirve para completar la lista de personajes puestos bajo la pluma crítica del traductor y cuya

16. CARLESI F., "Vocazioni", en Na, 11-V-1949.

caratterística común es, como dice en otro momento, "Fare la vita di Michelaccio"¹⁷.

17. CARLESI F., "Personaggi in visita", en Na, 25-VI-49; en realidad el dicho es: "Fare la vita di Michelaccio: mangiare, bere e andare a spasso". Cfr. LAPUCCI C., Modi di dire della lingua italiana, Firenze, Valmartina, 1969, pág. 194.

III.3.1. Lazzarino como Lazarillo.

Llegados a este punto hay que preguntarse de nuevo qué es lo que cambia Carlesi con respecto a la novela original y qué es lo que mantiene. Siguiendo con el tipo de análisis que proponía Segre podemos anticipar que, al igual que ocurría con los primeros Tratados, lo que se conserva son los elementos de que esta compuesta la "Fabula" o "Inventio" en la retórica clásica y lo que se altera es el "Intrigo" ("Dispositio") y el "Discorso" ("Elocutio").

Retornando al esquema propuesto por Van Dijk podríamos colocar dentro del cuadro "Texto", antes dejado vacío, los siguientes niveles desde los cuales es indispensable orientar un trabajo como éste:

Texto

- | | |
|---------------------|--|
| Elocutio/Discorso: | gramática, sintaxis, fonología, léxico, figuras, registro, etc. |
| Dispositio/Intrigo: | marco; orden y sucesión de los motivos, relaciones entre los distintos puntos de vista; personajes; voces; descripciones, orden temporal; orden espacial, etc. |
| Inventio/Fabula: | fábula, personajes; campo semántico; temas, etc. |
| Modelo/Materia: | las dominantes. |

Tanto la novela picaresca de autor anónimo como la traducción de Carlesi pertenecen a un universo narrativo común estructurado en una serie de ejes temáticos que con pequeñas variaciones, teniendo presente el modelo sobre el que se actúa (novela autobiográfica, cuentos infantiles, novelas de "vita e avventure"), harán posible el acercamiento de Lazzarino a otro tipo de género y no sólo al picaresco.

III.3.1.1. El vituperio de los antepasados.

Uno de los tópicos o motivos que mantienen la mayor parte de las novelas picarescas es el de presentar en la obra los primeros años y los antecedentes familiares del protagonista. Esto, junto con el comienzo de la narración "ab initio", es lo que fundamenta el relato autobiográfico del pícaro. Lázaro de Tormes se decide a dar cuenta de su vida comenzando por sus orígenes familiares y primeras experiencias. El Guzmán va algo más allá y en el desventurado personaje cobran importancia no sólo los años de la niñez sino también los anteriores a su nacimiento.

Ahora bien, si en la picaresca este comienzo desde el principio tiene sus miras en poner de manifiesto los orígenes familiares de los protagonistas, en la traducción de Carlesi ese tópico se extiende a otro más amplio: la influencia del ambiente en la educación del niño. Recuérdese que de las duras condiciones en que nació Lazzarino y del tipo de padres que tuvo, Carlesi hace un solo capítulo que sirve de presentación del personaje.

No en vano, la reducción y adaptación que del Lazarillo hizo en Italia en 1930 Silvio Pizzorno, probablemente basándose en

la traducción de Carlesi, titula el primer capítulo "La patria di Lazzaro" en el que a algunas noticias sobre los padres se añaden otras de tipo histórico referentes a la situación precaria en que nace para terminar diciendo:

"E' necessario che i lettori ricordino queste cose: e, avendole in mente, non si meraviglieranno se, in quella epoca di tanto splendore per le armi spagnole, ci furono in Spagna grandi miserie quali incontrò il nostro Lazzaro nel suo cammino"¹.

Carlesi enfocará toda la "Prefazione" en demostrar exactamente lo mismo y ello para tratar de buscar las causas de las desdichas del protagonista no sólo en la condición de los padres sino también en las bases que fundamentan la sociedad.

Por otro lado, ésta es una de las características del cuento infantil y de los libros educativos de la Italia unificada: la patria, la familia y el trabajo, representaban los temas fundamentales que todo libro de texto debía abordar. Situando a los protagonistas de estas historias en lugares reales, daba credibilidad a las mismas al tiempo que se hacía una especie de valorización "a priori" de cuáles habían sido las condiciones en las que el niño se había educado después aprobar o reprimir su conducta.

1. Le avventure di Lazarillo de Tormes, cit., pág. 7.

En Pinocchio asistimos al nacimiento de la marioneta y, ya hasta el tercer capítulo, que es cuando está ya casi acabada de hacer, se nos han dado sobradas noticias del entorno en que la crean y de los pocos medios con los que cuenta el carpintero. Incluso se especifica el tipo de madera, "legno da catasta", que por la asociación que en la lengua oral se le atribuía a la frase (para indicar "birbante", travieso), indica el carácter que va a tener el protagonista y el esfuerzo que el padre (Geppetto) y el hada madrina harán para hacer de éste un niño normal.

Este comienzo "ab initio" se pone en relación con otro de los principios de las novelas picarescas y que guardan también los cuentos para niños: el que Guillén llama "mith of the orphan"².

La orfandad es lo que trae consigo el abandono del hogar por parte del protagonista y la pérdida de seguridad que éste le ofrecía.

Este aspecto en la novela picaresca es lo que lleva a la necesidad para aclarar las circunstancias adversas en que el pícaro se va configurando como tal.

En la traducción de Carlesi esto cobra especial importancia y ya hemos visto el empeño por rebajar todo lo posible la edad

2. GUILLEN C., "Toward a Definition of the Picaresque", en Literature as System-essays toward the Theory of Literature History, Princeton University Press, 1971, págs. 71-100, pág. 79.

de Lazzarino con respecto a la del pícaro español para dar con un protagonista niño que apenas es capaz de hacer los recados que le mandan en el mesón de la Solana:

"Frattanto io andavo a comprare il vino o le candele per l'al= bergo, e a fare le piccole com= missioni di cui ero capace"	"...y a mí hasta ser buen mozuelo, que iba a los hués= pedes por vino y candelas y por lo demás que me man= daban"
(07.01/6)	(pág. 21).

El resaltar la importancia de la madre en los primeros años de la vida y de la educación del niño, es casi un precepto obligatorio en toda la literatura infantil de la época.

En Lazzarino las referencias que hay a Antona Pérez van precedidas por el sustantivo "la mamma":

"Una notte in cui la mamma gravida di me si trovava al mulino..."	(07.01/3)	"...y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí..."	(pág. 14).
---	-----------	---	------------

"La mamma, vedendosi vedova e sen= za ricovero stabili, come dice il proverbio, di attaccarsi ai buoni per diventar di loro"	(07.01/3)	"mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se vie= re, determinó arrimarse a los buenos..."	(pág. 15).
---	-----------	---	------------

Cuando no hace valoraciones morales para salvar la reputación del personaje:

"Per non avere il male, il malanno e l'uscio addosso la povera donna si rassegnò alla sentenza, e tanto per evitare il danno delle ricadute quanto per liberarsi delle linguacce del vicinato se n'andò a servire all'albergo..." (07.01/5-6)

"Por no echar la soga tras el caldero, la triste se esforzó y cumplió la sentencia. Y, por evitar peligro y evitarse de malas lenguas, se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana" (pág. 20).

En la traducción de Carlesi el tema de la orfandad introduce otros como son el de la madre y el de los consejos de ésta que en el Lazarillo son simples componentes argumentales.

El dramatismo con que Lazzarino cuenta la separación de su madre y las palabras empleadas por ésta a la hora de abandonar a su hijo distan mucho de la sequedad y firmeza de las de Antona Pérez:

"sul momento di partire io andai a trovar mia madre, e ci mettemmo tutti e due a piangere. Essa mi dette la sua benedizione dicendomi: «Figliol mio, so che

"cuando nos hubimos de partir yo fui a ver a mi madre, y, ambos llorando, me dijo: -Hijo, ya sé que no te veré más. Procura

non ti rivedrò più. Procura di	de ser bueno, y Dios te
essere un uomo onesto, e che Dio	guie. Criado te he y con
ti protegga. Io t'ho allevato,	buen amo te he puesto;
t'ho dato un buon padrone, pro=	válete por tí-"
fittane.» (07.01/7-8)	(pág. 22).

Estas palabras adquieren en el texto italiano suma importancia y guardan relación con el tema de "i consigli della mamma" que está presente en muchos cuentos.

En Pinocchio son las advertencias del Hada y en Memorie di un pulcino de Ida Baccini constituyen todo un capítulo aparte en el que su madre antes de separarse del pollito le dice:

"Ascoltami. Tu sei sempre stato bonino, ti sei meritato l'affetto di tutti; hai dato retta ai miei consigli e non si è mai dato il caso che io abbia dovuto ricorrere alle gridate e a' gastighi; ma ora cominci a farti grandicello, non stai più l'intera giornata accanto a me, e godi nel girar qua e là. Né di ciò ti fo carico, figliuolo mio, giacché so che pur troppo le cose devono andar così [...]
Va'dunque, figlio mio; ti raccomando però di non allontanarti mai dal podere [...] E mia madre, dopo

queste parole, che mi fecero molto effetto, si allontanò con passo lento e maestoso"³.

Los consejos de la madre y el no cumplimiento por parte del hijo, será lo que lleve a la desobediencia y al consiguiente castigo.

Las mentiras de Pinocchio y el mal comportamiento para con el pobre Geppetto es lo que provoca la intervención del Hada madrina:

"Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito [...] Come potete immaginarvelo, la Fata lasciò che il burattino piangesse e urlasse una buona mezz'ora, a motivo di quel suo naso che non passava più dalla porta di camera; e lo fece per dargli una severa lezione..." (págs. 100-1).

En Lazzarino el no seguimiento de los consejos de la madre no constituirá el motivo de los castigos sino que servirá de modelo educativo a no seguir. Sobre la importancia de los padres y la educación que éstos pueden infundir en los hijos llevó en Italia a la formación de una "Crociata riformatrice nel campo dell'educazione" similar a la que se hacía en otros

3. BACCINI I., op. cit., págs. 18-9.

países como en Inglaterra ("Parents' National Education Union") y uno de cuyos puntos principales era partir de la educación de los padres bajo la convicción de que:

"La famiglia è per la gioventù ciò che è il terreno per una pianta [...] Amare i figli vorrebbe dire educarli al dovere e al bene [...] crescerli al sacrificio..."⁴.

El Lazarillo adquiere estos significados en la versión de Carlesi cuando en la novela picaresca son subtemas que entran dentro de otro más importante como es el del vituperio de los antepasados desde el que había que leer lo que el pícaro va a contar de su vida.

4. MICHIELI A., Il dovere dei giovani, Milano, Cogliati, 1906, págs. XIII-XIV.

III.3.1.2. El determinismo.

Fernando Lázaro Carreter analiza las simetrías que presenta la vida de Lázaro de Tormes -especialmente las que vinculan sus primeros años- a la situación final bajo la perspectiva de lo que llama "el irremediable destino que aguarda a un mal nacido"⁵.

Los intentos de explicar esta circunstancia han apuntado siempre a la vileza de unos progenitores y a las condiciones en las que el personaje nace.

Lo que en la novela picaresca lleva a Lázaro a hablar de su "mala fortuna", en la traducción se convierte en "el triste destino" de hechos, de "aventure" que se suceden como en una cadena y en la que los distintos episodios de que constan se unen bajo una alternancia de procesos cuya relación es la de castigo-venganza.

"gli scherzi [...] mi con=	"Visto esto y las malas burlas que
fermarono nel proposito di	el ciego burlaba de mí, determiné
abbandonarlo ed ecco come	de todo en todo dejalle, y como

5. LAZARO CARRETER F., "Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes", en Lazarillo de Tormes en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 61-192, pág. 71 y ss.

feci per mettere ad effet= lo traía pensado y lo tenía en vo=
to il mio disegno" luntad, con este postrer juego que
(07.01/18) me hizo afirmélo más" (pág. 44).

Característica también de los cuentos para niños en los que el lector debe llevar a cabo una deducción lógica especialmente cuando hay una clara intención educativa por parte del autor.

En Lazzarino con la inclusión del primer capítulo de la Segunda Parte, la serie de "avventure" implican la degradación del personaje desde un estado de deficiencia en plena libertad, a una situación holgada pero de esclavitud a la sociedad está representada en los alemanes, ("amigos y señores" en el texto español), "amici e protettori":

<p>"...e noi facevamo una gran bella vita [...] Certamente se non avessi avuto moglie, non avrei abbandonato la compagnia, perché quella è gente fatta proprio per me, abituata alla vita allegra, senza capricci, senza albagia, è gente d'onore, franca e sincera, e così ben provvista di danaro..."</p> <p>(07.01/74-5)</p>	<p>"hacíamos la buena y espléndida vida [...] Y cierto, si casado no fuera, no dejara su compañía, por ser gente muy hecha a mi gusto y condición. Y es vida graciosa la que viven, no fantásticos, ni presumptuosos, sin escrúpulo ni asco de entrarse en cualquier bodegón, la gorra quitada si el vino lo merece: gente llana y honrada, y tal y tan bien proveida..." (pág. 91).</p>
---	--

Mientras que el final de la Primera Parte representa el estado de "prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna" (pág. 135) Lazzarino, llegando a una situación de servilismo hacia los que son sus protectores, los alemanes, se convierte en víctima de una sociedad y de la política imperialística de Carlos V.

Lo mismo que según el propio Carlesi trata de dar a entender Collodi en Pinocchio:

"un ottimo campione dell'uomo decaduto dallo stato di grazia originario (decaduto fino a materializzarsi in un pezzo di legno, si potrebbe sottilmente simbolizzare)" (42.01/8).

Pero si el autor de la marioneta lleva a cabo toda una conversión del personaje de malo en bueno (de pura marioneta a niño de carne y hueso), el del Lazarillo sigue el camino contrario: de un niño sin maldad que a fuerza de pruebas pasa de "semplicione"

"Io, semplicione com'ero, gli credetti e mi accostai; ma quando il cieco ebbe sentito che la mia testa toccava quasi

"Yo, simplemente llegué, creyendo ser así. Y como sintió que tenía la cabeza par de la

la pietra..." (07.01/8) piedra..." (pág. 23)

a maligno:

"O guardate un po'! Chi avrebbe cre= "¡Mira quién pensara de
duto che un ragazzo così piccolo un muchacho tan pequeño
fosse tanto maligno" (07.01/13) tal ruindad!" (pág. 34).

Este proceso de conversión está ya determinado por un principio originario de causa-efecto, es decir del tipo de padres y del ambiente en el que se cría. Carlesi lo dice bien claro en la "Prefazione":

"suo padre era ladro; sua madre una femmina un po'... spregiudicata che, morto il marito, abbandona il figliuolo nelle mani d'un ceco crudele" (06.01/462).

Tampoco faltan alusiones en la picaresca a la transcendencia que tienen los primeros años en la personalidad del héroe y de esto es buen ejemplo el comentario que hace el narrador en la continuación apócrifa del Guzmán:

"¡Cuán bien se encarece la crianza y la educación en los tiernos años! Por cierto en ninguna cosa se

había de tener más cuenta, porque lo que entonces aprenden jamás lo dejan. Son los niños como cera blanda, que recibe con facilidad cualquiera figura se le imprime sin resistir más a una que a otra"⁶.

Carlesi anda bien cauto en reflejar, con pequeños pero importantes cambios con respecto al texto inicial del que parte, el descenso y la degradación social de sus personajes de manera que en español es una circunstancia más del vituperio de los antepasados, en italiano son las consecuencias de la sociedad sobre el individuo. La madre de Lazzarino al quedar viuda tuvo que trasladarse a la ciudad y allí ponerse a servir y de ahí vino el que conociera a Zaide. Tal y como está narrado todo se presenta como una larga relación de causa-efecto:

"La mamma, vedendosi vedova e senza ricovero, stabilì come dice il proverbio, di attaccarsi ai buoni per diventar di loro, e andata a stare in città [...] si mise a far da cucina [...] ma siccome frequentava anche le scuderie, fece ivi conoscenza di

"mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo, determinó arrimarse a los buenos y vino a la ciudad y alquiló una casilla y metióse a guisar [...] de manera que frecuentando los caballerizos..."

6. LUJAN DE SAAVEDRA M., Guzmán de Alfarache. Segunda Parte, BAE, III, Madrid, Imprenta de Hernando y Cía, 1988, pág. 416.

uno di quei mori..." (07.01/11)

(pág. 15).

El ciego cuando se percata de que Lázaro debe tener la culpa de que no le sigan dando blancas o maravedís, se hace más ruin todavía y como consecuencia acaba diciendo oraciones a medias:

"Per rifarsi rubava sulle pre= "También él abreviaba el rezar
ghiere e non ne diceva neanche y la mitad de la oración..."
la metà..." (07.01/11) (pág. 30).

En este sentido tanto Lázaro de Tormes como Lazzarino se ven condenados al fracaso a causa de sus orígenes casi de delincuencia que los descalifican "ab initio". Américo Castro señala a este propósito:

"Lázaro, Guzmán y Pablos estaban previamente juzgados al exhibir su ascendencia. Para nada hacía falta añadir "de tal palo tal astilla". Sacar de tales progenitores un caballero a nadie podía ocurrírsele, de no ser para sacar efectos grotescos"⁷.

Parece ser que Carlesi necesita recordar a su lector italiano lo de "quale il padre tale il figlio" que decíamos al ha-

7. CASTRO A., "Perspectiva de la novela picaresca", en Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967³, pág. 118-42, pág. 124.

blar de los cambios operados en las epígrafes de los tratados ("Quali furono i suoi genitori").

Relacionado con este continuo caer al que se ve abocado el héroe picaresco está su continuo afán de medrar, tema común a la mayor parte de las novelas del género.

III.3.1.3. El anhelo de medrar.

Relacionado con ese continuo caer al que se ve abocado el héroe picaresco está su constante afán de medrar.

Este tema fue una cuestión muy debatida desde finales del siglo XV y durante los inicios de la Edad Moderna. Como dice J. A. Maravall:

"La estimación positiva de la pretensión de elevarse [...] por parte de aquél que se ve está mentalmente reducido a un bajo nivel, empieza a difundirse y a representar, en mi entender, una de las más serias alteraciones de la moral social -y no menos de la moral del individuo- en los siglos modernos"⁸.

Es indudable que este tema estuvo presente en todo el género picaresco. En el mismo Lazarillo de Tormes no dejan lugar a duda alguna las palabras del Prólogo en las que figura como uno de sus objetivos:

8. MARAVALL J. A., "La aspiración social de 'medro' en la narrativa picaresca", en CuH CIV (1976), págs. 590-625, pág. 595.

"...y también porque consideran los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues fortuna fue con ella parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto" (pág. 11).

En el Buscón las aspiraciones del protagonista son tales que darán pie a la ironía y al ridículo de manera que la obra puede ser interpretada como una crítica a la pretensión del pícaro de salirse de su estado⁹. En el Lazarillo de Manzanares asistimos a toda una conversión del pícaro en un tipo de persona aburguesada que se refleja incluso en el cambio de nombre del protagonista¹⁰.

En el Lazarillo de Tormes las aspiraciones del pregonero de Toledo se ven cumplidas y no está de más el recordar que 'el caso' lo da a conocer cuando ya está "en la cumbre de toda buena fortuna" (pág. 135).

En la traducción de Carlesi este tema aparece por completo ignorado precisamente porque tanto la caracterización de los

9. Cfr. LAZARO CARRETER F., "Originalidad del Buscón", en Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Cátedra, 1974², págs. 77-98.

10. CORTES DE TOLOSA J., Lazarillo de Manzanares (ed. Miguel Zugasti), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990. De esa transformación que se opera en su persona dice:

"Vine en lo que me pedía y salióme tan bien que hoy lo echo menos. Compróme sayal para hacerle y, acabado, nos fuimos en nombre de Dios a dar principio a la mejor vida que después acá tuve; y aquí tuvo fin el diminutivo de mi nombre" (pág. 148).

personajes como los intereses que los mueven son del todo distintas.

Si Lázaro de Tormes en la novela española se dispone a contar lo que ha sido su carrera hasta alcanzar "un oficio real", en italiano no hay logro que valga, se trata tan sólo de una serie de "avventure" cuyo fin es el de colmar el hambre de que las sufre.

Los cambios mínimos pero sustanciales que Carlesi introduce en el Prólogo son reveladores en este sentido. Lazzarino espera que sus lectores se percaten de que

"...un uomo non cessa di vivere in mezzo a tanti pericoli e a tante disgrazie" (07.01/2).

Lázaro de Tormes no había sido tan drástico y bien claro dice que con la exposición de su 'caso' los que lo leyesen

"...vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades" (pág. 9).

En italiano el protagonista está ya destinado desde un primer momento ("Quale il padre tale il figlio") a ser un marginado. Su vida está marcada por lo que él llama su "cattiva stella" y que será el modo de justificar las desgracias que se le vienen encima. Ya cuando todavía estaba con su madre dice:

"La cattiva stella volle che la fama delle conversazioni di Zaida (così si chiamava il moro) giungesse agli orecchi del maggiordomo" (07.01/5)

"Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide que así se llamaba, llegó a oídos del mayordomo" (pág. 18).

La "cattiva stella" será compañera inseparable de Lazzarino y a esa mala suerte se debe el que llegue al último de los grados en la escala social lo que hace que no luche por salir de él. Con el clérigo abandona la idea de medrar, pues

"Non osavo fiatare per ciò, pensando che ormai ero in fondo alla scala" (07.01/25)

"Con esto no osaba menear, porque tenía por fe que todos los grados había de hallar más ruines" (pág. 54).

Sus "avventure" son en realidad una serie de "sventure" de las que no puede escapar aunque cambie de amo o de ciudad después de las enseñanzas del ciego:

"Mentre io pensavo, lieto dell'invenzione, di riparare un po' alla mia disdetta con questo misero rimedio, ecco che la fatalità della mia stella,

"Heme aquí que pensaba con este pobre y triste remedio y pasar mi lacería y estaba ya cuanto que alegre y de buena ventura. Mas no quiso mi desdicha, des=

"Tanti danni? -risposi singhiozzando- Io no ho fatto niente... E' il mio destino che mi perseguita sempre perché son nato disgraziato"¹¹.

De igual modo se expresan Ciuffettino y el pulcino, personajes que tienen vida hasta el momento que siguen y duran "sus peripecias"¹².

En Pinocchio, por la desobediencia a los consejos que le da el Hada madrina, le crecen unas enormes orejas y la marmota le dará a entender que él ha sido el culpable de su triste destino:

"Caro mio -replicò la marmottina per consolarlo- che cosa ci vuoi tu fare? Oramai è destino. Oramai è scritto nei decreti della sapienza, che tutti quei ragazzi svogliati che, pigliando a noia i libri, le scuole e i maestri passano le loro giornate in balocchi, in giochi e in divertimenti, debbano

11. VAMBA, op. cit., pág. 116. Más aún, "perseguitato dal proprio destino" se convierte en la obra de Vamba en un auténtico leitmotiv que aparece siempre que el niño reflexiona sobre su desdichada vida: "Questo è il nome che egli dà alle disgrazie che possono capitare a un ragazzo perseguitato dal proprio destino che pare si diverta a ricacciarlo nell'abisso proprio nel momento in cui tenta di sollevarsi alla stima dei propri genitori e parenti" (*ibid.*, págs. 111-2).

12. "Beato chi può girare il mondo, libero di sé, senza pensieri e senza bisogno di lavorare... Almeno si vedono tanti paesi nuovi, e ci si diverte... Auf! Gran brutto destino, quello di noialtri ragazzi...". YAMBO, Le avventure di Ciuffettino, cit., pág. 71.

finire prima o poi col trasformarsi in tanti piccoli somari" (pág. 203).

Como en el monólogo de Lazzarino, cuando para indicar que su suerte ya está echada y no se puede cambiar acude al mismo símil de la letra escrita:

"ma a che mi giovava tanta fretta, se era stato scritto nel libro del mio triste destino, che non dovessi avere alcuna gioia senza sormonta= re ostacoli grandissimi" (07.01/51)	"mas ¿qué me aprovecha si está constituido en mi triste fortuna que ningún gozo me venga sin zozo= bra?" (pág. 95-6).
--	---

La diferencia con Pinocchio no está en lo que se cuenta sino en el propósito con el que se hace: Collodi transforma a su marioneta traviesa y maleducada en un niño obediente y responsable pensando en lo que cualquiera de sus lectores debe sacar en limpio de Le avventure di Pinocchio:

"Pazienza -ripeté, continuando a masticare- che almeno la mia disgrazia possa servir di lezione a tutti i ragazzi disobbedienti e che non hanno voglia di studiare" (pág. 211).

Carlesi con su Lazzarino da Tormes sigue el camino contrario (de niño ingenuo a pícaro matriculado) para -según él- respetar el verdadero mensaje del autor: la crítica despiadada a una sociedad que más que sacar al individuo adelante, lo aplasta y le quita la libertad de que gozaba siendo un vagabundo. Y de este modo si Lazzarino con el ciego recibió "consigli per ben vivere" (pág. 23), con el hidalgo acabará por darse cuenta de que el sistema social es, como sus representantes, una pura "farsa":

"Durante questa farsa m'ero messo
a divorar dei torsi di cavolo che
mi fecero da colazione..."

(07.01/44)

"Yo, que estaba comiendo
ciertos tronchos de berzas
con los cuales me desayu=
né..." (pág. 86).

El personaje de Carlesi no encarna ni al héroe que logra salir de su estado ni al antihéroe que acaba por caer aún más bajo; es simplemente un producto de la sociedad a la que se incorpora traicionándose a sí mismo (el honor manchado, el servilismo hacia sus amigos los alemanes, las nuevas desdichas que se le avecinan, etc.).

En este sentido se puede decir que Carlesi ve en el Lazarillo de Tormes la figura contraria a la que Cervantes creó con su Don Quijote; mientras aquí se puede hablar de "self made

man"¹³ en cuanto el personaje decide él mismo y al margen de la sociedad lo que quiere ser, en aquél hay una aceptada resignación por acabar siendo lo que los demás quieren que sea. El personaje en el Lazarillo es un hombre nuevo que ha pasado de lo más bajo en la sociedad a tener un oficio real. En italiano es un personaje-tipo que representa el descenso como individuo libre a individuo pendiente de las leyes que le impone su "cattiva stella". De ahí que la lucha por el medro esté perdida de antemano:

"...quel precetto l'ho sempre osservato per forza e veggo be= ne che <u>la mia cattiva stella</u> non me lo lascerà infranger <u>mai più</u> "	(07.01/41)	"...nunca yo moriré, que siempre he guardado esa re= gla por fuerza, y aun espero, en mi desdicha, tenella toda mi vida"	(pág. 80).
--	------------	--	------------

De manera que si consideráramos la traducción del Lazarillo como texto autónomo, como si hubiera sido concebido ya así en

13. Esta idea aparece en el excelente trabajo de G. Torrente Ballester sobre el Quijote. Dice el escritor que Alonso Quijano se ha hecho a sí mismo en el sentido de que:
"se ha hecho otro sin recurrir a las instituciones que la sociedad tiene organizadas para eso [...] La sociedad le ha propuesto unos 'modelos' que ha seguido hasta el punto y momento en que los ha sustituido por otros de su elección"
TORRENTE BALLESTER G., El Quijote como juego literario y otros trabajos críticos, Barcelona, Destino, 1984, págs. 11-202, pág. 51.

la lengua de salida, (muchos de sus lectores lo debieron de pensar) sería difícil calificarlo de novela picaresca en cuanto

"la pobreza por sí sola no es un elemento fundamental del pícaro literario, sino cuando va acompañada o sirve de acicate a su anhelo medrador"¹⁴.

Habremos de ver otros ejes temáticos y el tratamiento que se ha hecho de éstos al pasarlos al texto italiano.

14. REY HAZAS A., "Poética comprometida de la novela picaresca", en NHi, I (1982), págs. 55-70, pág. 63.

III.3.1.4. El hurto de la honra.

En muchas de las obras picarescas el tema de la honra está directamente ligado al del ascenso social de forma que ambos se desarrollan progresiva y paralelamente.

En el Lazarillo de Tormes la usurpación de la respetabilidad y la ascensión social se plantean en los dos últimos capítulos. En la traducción italiana el primero culmina y se pone de manifiesto sin ningún género de duda con el nacimiento de la hija de Lazzarino (primer capítulo de la Segunda Parte).

Según Rey Hazas el tema del hurto de la honra supone para gran parte de los héroes picarescos:

"una crítica contra la falacia de un sistema que los rechazaba sin un fundamento sólido, pues se basaba en principios meramente aparentes, hasta tal punto carentes de consistencia que un pícaro era capaz de burlarlos"¹⁵.

A diferencia de lo que ocurría con el afán de medro, el tema de la pérdida de la honra está reflejado en la traducción de

15. REY HAZAS, ibid., pág. 54.

forma clara y evidente y tiene que ver con el tipo de relación que Lazzarino mantiene con el "arciprete".

A partir de la aparición del "signor arciprete di San Salvador" (07.01/71), el que ya es "banditore pubblico" (pregonero) "...al servizio d'un alguazil" según reza en el título del capítulo (de lo que es en castellano "se asentó con un alguacil..."), entra en un nuevo tipo de servilismo caracterizado aquí por la prestación de un servicio a cambio de una compensación y que se traduce en la decisión del casamiento con la criada. Traduce Carlesi:

"In questo tempo appunto il signor arciprete di San Salvador, vedendo la mia abilità e la mia buona condotta (mi conosceva perché gli mettevo in vendita i suoi vini) decise di ammogliarmi con la sua serva"

(07.01/71)

"En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya"

(pág. 130).

Como se ve, ha eliminado la fórmula con la que se ponía el final a una carta: "mi señor y servidor y amigo de Vuestra Merced" precisamente porque en la traducción italiana no es sólo

el señor sino que es más bien un nuevo patrón che "decise" darle como mujer a su "serva".

La palabra "servo" (del lat. 'servus') alude a quien está privado de libertad, mientras que "criada" (del lat. 'creare', tiene el sentido aquí de "sirviente", "vasallo") denota la condición de quien sirve a su señor. De manera que Lazzarino, casándose con la "serva" del "arciprete" se conviere él también en un nuevo "servo" o "servitore" de un nuevo "padrone". En este sentido no hace más que seguir la serie de "avventure" caracterizadas por el "servizio" a distintos patronos.

Al igual que su padre

"...a servitore fedele, morì lag=	"... y con su señor, como
giù insieme col suo padrone"	leal criado, fenesció su
(07.01/4)	vida" (pág. 15).

Con el ciego:

così io cominciai a servire e a	"Y así le comencé a servir
condurre il mio vecchio-novo	y adestrar a mi nuevo y
padrone" (07.01/6)	viejo amo" (pág. 22).

O con el clérigo:

"Lazzarino, d'ora in poi tu non	"Lázaro, de hoy más eres
---------------------------------	--------------------------

servi più a me, ma a te stesso.
Cercati un padrone e che Dio ti
assista! Non voglio con me un
servitore di tanta levatura!"

(07.01/35)

tuyo y no mío. Busca amo
y vete con Dios, que yo
no quiero en mi compañía
tan diligente servidor"

(pág. 71).

O con el mismo hidalgo:

"...da buono e fedel servitore,
senza esser visto dal padrone,
ritornai presto a casa"

(07.01/44)

"...con mucha diligencia -co=
mo mozo nuevo- sin ser visto
de mi amo torné a casa"

(pág. 86).

Con el arcipreste de San Salvador, Lazzarino comienza una nueva forma de vida que aparentemente tiene que ver con la ascensión social por lo que hay de integración en el sistema pero que en realidad no son más que nuevas formas de educar al protagonista en la astucia y en la hipocresía.

En las palabras que le dice el arcipreste sobre lo que se sabe dicen las malas lenguas

"Non t'occupare dunque di ciò che
diranno, ma di ciò che più ti deve
importare, intendo dire il tuo in=
teresse" (07.01/72)

"Por tanto, no mires a lo
que pueden decir, sino a
lo que te toca: digo a tu
provecho" (pág. 133).

recuerdan a las que Lazzarino se dijo a sí mismo tras la primera lección recibida con el primer patrón, el ciego:

"Davvero egli ha ragione! Son
solo al mondo e mi bisogna met=
ter giudizio, aprire gli occhi,
e pensare ai casi miei"

(07.01/8)

"Verdad dice éste, que me
cumple avivar el ojo y di
visar pues solo soy, y pen=
sar cómo me sepa valer"

(pág. 23).

Con el hurto de la honra y con el nacimiento de una niña, Lazzarino, a diferencia del omónimo español, no sólo ya no puede negar el 'caso' sino que tampoco puede defender su buena fama ni su libertad, clarísimamente dado a entender por Carlesi con las primeras palabras de este fragmento y que expresan la sumisión de Lazzarino a las decisiones de su último patrón:

"Vi restai ad ogni modo con ac=
crescimento di gioia e di fami=
glia per la nascita di una vez=
zosa bambina che mi ha fatto da
poco la mia moglie, giurando
che l'è proprio mia, quantun=
que io ne dubiti un poco"

(07.01/76)

"Estuve muy á mi placer con
acrecentamiento de alegría y
linaje, por el nacimiento de
de una muy hermosa niña, que
en estos medios mi mujer, que
aunque yo tenía alguna sospe=
cha, ella me juró que era
mía"

(pág. 91).

III.3.1.5. Los amos.

El servicio a amos es uno de los tópicos que más generalmente se asocian a la novela picaresca. El pícaro como mozo de muchos amos empieza siendo uno de los rasgos del Lazarillo, adoptado por el Guzmán y que acabará por ser una de las características más importantes a la hora de definir a este personaje literario.

Ahora bien, no es cierto que este tema se encuentre de forma regular en todas las obras relacionadas con el género y que tenga la misma función, lo cual hace que sea una característica que tenga que ser vista con todo tipo de reservas. A esto mismo se refiere Oldrich Bělič cuando dice que tan sólo hay un 'algo que ver':

"El principio del mozo de muchos amos tiene algo que ver con la tipicidad picaresca¹⁶.

Si repasamos las obras del género encontraremos ejemplos muy distintos en cuanto al tratamiento que hacen del tema y en qué

16. BĚLIČ O., "Los principios de composición en la novela picaresca", en Análisis extructural de textos hispánicos. Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, págs. 21-60, pág. 27.

modo éste se constituye o no en el eje en torno al que se organiza y articula la autobiografía del pícaro.

Desde una obra como la Pícara Justina en la que tal principio de composición desaparece y otra en la que su importancia es tan fundamental que salta al mismo título: Alonso, mozo de muchos amos de Jerónimo Alcalá Yáñez.

En otras obras, como en La vida del escudero Marcos de Obregón, el servicio a distintos amos queda relegado hasta la última etapa de la vida del protagonista.

Lo que nos interesa aquí es —siguiendo con la interpretación que hace Carlesi del Lazarillo¹⁷— la relación que se establece entre el pícaro y los amos, lo cual puede dar luz sobre la génesis de la obra y su intento de transportarla a la otra lengua. Según Pietro Taravacci ese continuo "topar en" o topar con" en la novela picaresca pone en evidencia una

"...struttura di relazioni tra il protagonista e il resto del mondo e ha la sua ragion d'essere nel sistema di pregiudizi sociali che occupa il momento genetico di queste opere, ma trova altresì il suo vero modello letterario nel Lazarillo, dove il ragazzo passa da un «amo» all'altro senza che essi entrino in relazione tra di loro e sospinto dal caso

17. Recordemos sus palabras en la "Prefazione": "Una grande satira sociale emergente di suo dalla pura e semplice rappresentazione dei fatti, ecco il Lazzarillo" (06.01/462).

o dal disegno deterministico e pessimistico dell'autore"¹⁸.

Por lo que llevamos dicho parece que esto es lo que pretende dar a entender también Carlesi. La importancia que él otorga al servicio del protagonista a varios amos, saltā ya a la vista en la repetición constante que hace de la fórmula "come Lazzarino si pose al servizio di..." en la enunciación de los capítulos, de forma que podríamos hablar de un motivo recurrente que estaría por encima de otros aspectos como el de la autobiografía, por ejemplo.

Ya en el primer capítulo de la novela en italiano se nos presenta la figura de un niño que en el mesón en el que su madre se encarga de hacer recados convirtiéndose así en un pequeño sirviente:

<p>"la povera donna [...] se n'an- dò a servire all'albergo della Solana [...] Frattanto io anda- vo a comprare il vino o le can- dele per l'albergo e a fare le piccole commissioni du cui ero capace"</p>	<p>"...se fue a servir a los que al presente vivían en el me- són de la Solana [...] y a mí hasta ser buen mozuelo que i- ba a los huéspedes por vino y candelas y por lo demás que me mandaban"</p>
(07.01/5-6)	(págs. 20-21).

18. TARA VACCI P., "Verso il Buscón: le opposte tipologie della narrativa picaresca spagnola", en Il Picaro nella cultura europea, Trento, Reverdito, págs. 55-89, pág. 81.

Tampoco hay que olvidar que el primer contacto que el protagonista tiene con el mundo no familiar se produce a través de su primer amo al que comienza a servir en virtud de un acuerdo entre su madre y el ciego, al igual que ocurre con el último de todos, el arcipreste, del que acabará recibiendo algunas ayudas a cambio de los favores de su mujer.

Tanto Lázaro como Lazzarino recuerdan las principales etapas de sus vidas a través de las experiencias que les depararon los amos. En este sentido señala el Prof. Rumeau que esta dependencia del protagonista con respecto a sus amos prima por encima del mismo personaje de modo que

"Il est clair que ce qui importe le plus ce n'est pas Lazare mais son partenaire"¹⁹.

Un caso distinto es el de Guzmán de Alfarache, en el que los varios amos a los que sirve (un aventurero, un cocinero, un capitán, un cardenal y un embajador) no constituyen el motivo verdadero de su trayectoria vital; más aún, el protagonista antes de situarse con el primer amo ha dejado bien claros cuáles eran sus propósitos (el deseo de ver mundo y de reunirse con sus familiares italianos) y es la consecución de éstos lo que le lleva a la servidumbre.

19. RUMEAU A., Le Lazarillo de Tormes. Essai d'interprétation-essai d'attribution, Paris, 1964, págs. 5-6.

En el Lazarillo de Tormes el servicio a amos es uno de los principios estructurales de la obra si no el único, mientras que en el Guzmán tiende a alternarse con el cúmulo de experiencias que vive y con las moralizaciones.

Es a esto a lo que Carlesi se refiere cuando dice que el Lazarillo es la única y verdadera novela picaresca porque aquí con el tema del servicio a amos es donde aparece la sátira social mientras que

"Guzmán de Alfarache vuol essere un libro dimostrativo di morale per mezzo d'esempi accompagnati da digressioni filosofiche frequenti, larghissime e noiose; e quando pure il protagonista per avere il carattere di picaro, non si scorda dela premessa dell'autore e diventa un triviale birbaccione alla Rocambole" (06.01/463).

Estamos pues ante el tema que define -según Carlesi- el género picaresco y en concreto el Lazarillo: el servicio a amos que es en definitiva lo que constituye el desarrollo de la trama.

La visión del mundo determinista y pesimista, de la que hablaba Taravacci más arriba, dependerá de la relación amo-criado, algo que estaba en el extremo opuesto de la solución adoptada por Mateo Alemán.

Como hemos visto en los ejemplos aportados en el apartado anterior al hablar del hurto de la honra, Carlesi a la palabra "amo" traduce "padrone" y a "criado" o "mozo", "servitore". Son las mismas equivalencias que empleará en la traducción del Quijote cuando tenga que expresar la relación que une al caballero y al escudero²⁰. Pero lo que en la obra de Cervantes acaban por ser meras etiquetas para expresar el decaimiento de ciertos valores exaltados en los libros de caballerías²¹, en el Lazarillo de Tormes indican una realidad bien distinta que tiene que ver con otro de los temas claves, el de la mendicidad. De hecho el mismo Carlesi, una vez que ha tomado cuerpo la figura de Sancho Panza, se vale de una ironía finísima para dar a entender que los que empezaron como "padrone" y "servitore" no son tales sino dos buenos compañeros que no merecen esos nombres:

"...ma finalmente da buon scudie=	"...y como buen criado, pu=
ro e da buon servitore, l'affetto	do más con él el amor de su
pel padrone fu più forte che quel=	señor que el cariño de su

20. "...io voglio che tu ti seg=	"...quiero que aquí a mi la=
ga qui al mio fianco in compagni=	do y en compañía desta buena
a di questi buoni villici, e che	gente te sientas y que seas
tu sia tutta una cosa medesima	una mesma cosa conmigo,
con me, che sono tuo padre e na=	que soy tu amo y natural
tural signore" (33.01/83)	señor" (I, XI, 112).

21. A partir del capítulo tercero de la Primera Parte en que el héroe manchego se hace armar caballero, la novela parte de una farsa en la que los valores antiguos y los modernos se enfrentan y contraponen. Entre éstos la relación amo-criado y la vieja caballero/escudero.

lo per l'asino" (33.01/584-5). jumento" (I, XI, 208).

En la traducción del Lazarillo estos términos adquieren significados bien distintos. De los de "amo"/"criado" en la novela picaresca entre los que se establece una relación que podría compararse a la que existe entre "maestro"/"discípulo", a los de "padrone"/"servitore" en italiano hay un salto, el mismo que media entre la sociedad de 1554 y la de 1907.

Si en la novela original se trata del reflejo de una cultura urbana propia de una sociedad en cambio que ha visto trastocados sus valores por la aparición de una clase -la burguesía- que se concentra en las ciudades y que impone el papel del dinero como único elemento para el ascenso y movilidad sociales, en italiano es el poder de esa clase elevado a una forma de gobierno: "timocrazia industriale":

"...questi anni non hanno fatto altro che accelerare, come dicono i medici, il processo di putrefazione. Morto con le ali impaniate nel fango con cui la timocrazia industriale impiastrieggia tutta la vita, graduandone i valori col solo criterio del lucro" (25.01/VI).

dice Carlesi en su novela Più luce: romanzo vecchio, publicado en 1925 pero escrito diez años antes y en el que narra la deca-

dencia física y moral de su personaje principal, Paolo Renzi, joven místico que acaba sucumbiendo a ser un emarginado social aceptando un puesto de profesor en una escuela del Estado como Lazzarino siendo "banditore pubblico".

En el Lazarillo de Tormes tres son los amos que destacan de la lista de nueve a los que sirve el pícaro, y lo hacen no sólo en virtud del peculiar desarrollo que tienen estas etapas de la vida del pregonero, sino también de la estrecha interrelación que guardan entre sí.

Se observa en la novela española un cambio de organización narrativa entre los tres primeros tratados y los demás en el sentido de que:

"It's evident, too, in terms of progression of the story itself, that Lazarillo has finished his schooling in life, having reached his ultimate bottom, and never again will be duped by the twickery of man and fate, as he has been before"²².

En la novela italiana la preeminencia de los tres primeros amos no resalta de igual modo por la sencilla razón de que Lazzarino es un protagonista de una "novella di vita e

22. WILLIS Raynard, "Lazarillo and the Pardoner: The Artistic Necessity of the fifth Tractado", HR XXVII (1959), págs. 267-79, pág. 272.

avventure" que cuenta sus desdichas vistas como un sucederse de episodios desde su condición de "servitore".

Más aún, si hubiera que hablar de un aprendizaje no sería el de "pícaro" sino más bien el que todos siguen en la escuela de la vida, con lo cual éste duraría el tiempo de la vida del personaje es decir el tiempo de sus "avventure". Exactamente igual que en Pinocchio.

La figura del ciego en la novela italiana aparte de todos los rasgos de perspicacia y habilidad que tiene en la novela original, aparece aquí como verdadero guía del niño en la difícil tarea de la vida:

"Cominciammo il viaggio, durante il quale egli andava insegnandomi il sistema del mestiere; e, trovandomi un ragazzo sveglio, si congratulava seco stesso e diceva: "Lazzarino, io non posso darti né oro, né argento, ma di consigli per ben vivere quanti ne vuoi"	"Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza; y como me viese de buen ingenio holgábase mucho y decía: «Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré»"
(07.01/8)	(pág. 23).

"Jerigonza", que en el pasaje anterior alude no sólo a la jerga sino también a la vida del hampa, en italiano pasa a "mestiere" que, como hemos visto más arriba, se refiere a la

profesionalidad del mendigo o del "fuoriuscito". Ese "sistema del mestiere... per ben vivere" Lazzarino lo habrá aprendido y alcanzado cuando en el último capítulo cuente el tipo de vida que hace con sus amigos los alemanes:

"e noi facevamo una gran bel= "á do hacíamos la buena y es=
la vita..." (07.01/74) pléndida vida..." (pág. 91).

"perché quella è gente fatta pro= "...por ser gente hecha a mi
prio per me, abituata alla vita gusto y condición. Y es vida
allegra..." (07.01/75) graciosa...." (pág. 91).

La misma "bella vita" que Pinocchio persigue y cuyo grado más alto está en llegar a ser un gran señor²³.

Este proceso de aprendizaje por medio de las pruebas que van imponiendo los otros personajes (los enemigos en Pinocchio, los "padroni" en la traducción del Lazarillo) es sinónimo en ambas obras con la pequeña diferencia de que si en la primera se trata de la eliminación del oponente para llegar a una situación de mejoría (de marioneta en niño), en la segunda son constantes tropiezos que conducirán al personaje a un proceso de deterioro.

23. Cuando en compañía de la Zorra y vestido con las ropas que le había dado Geppetto, Pinocchio dice: "Perché io sono diventato un gran signore!" (pág. 61) la marioneta está afirmándose en su convicción de no tener que trabajar para poder vivir.

Un nuevo punto en común que acerca Lazzarino da Tormes a la obra de Collodi: el tema del trabajo visto desde la óptica amocriado. También en Pinocchio hay una crítica al servilismo cuando la marioneta se libra de su amo tirándose al agua diciendo:

"Addio padrone; se avete bisogno di una pelle per fare un tamburo, ricordatevi di me. E poi rideva e seguitava a nuotare: e dopo un poco, rivoltatosi indietro urlava più forte: Addio padrone..." (pág. 233).

El "addio padrone" era una especie de 'género' que los sometidos a cualquier tipo de trabajo duro cultivaban como sueño. En la tradición oral de principios de siglo en Italia hay expresiones y dichos que retornan ese motivo y que aparece incluso en canciones de la época:

"Quando canta il merlo sulla querce nera ti saluto padrone, è primavera"²⁴

en el sentido de que como ha pasado el invierno ha pasado lo peor y que se puede encontrar trabajo en otro sitio.

24. Recogido por F. TEMPESTI en la edición crítica de Le avventure di Pinocchio, cit., pág. 223.

Este "addio padrone" es lo que Carlesi tiene en mente a la hora de estructurar su traducción y las "avventure" son un continuo cambiar de amos con la consiguiente crítica a los estamentos y clases sociales que los representan. Ya en la "Prefazione" hablando del que fue el más benévolo de todos, el hidalgo, dice que Lazzarino viendo su pobreza "saluta il padrone e lascia il mestiere" (07.01/455) lo que le llevará a contar lo que le pasó cuando en el siguiente capítulo

"Bisognò cercare il quarto padro=	"Hube de buscar el cuarto,
ne, e questi fu un monaco della	y éste fue un fraile de la
mercede" (07.01/60)	Merced..." (pág. 110).

De los distintos amos a los que sirve Lazarillo, dos son los que en la traducción de Carlesi son duramente criticados haciéndoles portadores de atributos que encarnan la maldad (el ciego) y la avaricia (el clérigo). Ya con el hidalgo, Lazzarino reflexiona sobre su vida pasada y ve a sus antiguos amos como a dos "cattivi padroni":

"Spesso mi succedeva di riflette=	"Contemplaba yo muchas ve=
re al mio triste destino. Ero	ces mi desastre, que, esca=
scappato dalle mani di due <u>catti=</u>	pando de los amos ruines
<u>vi padroni</u> per trovarmi un posto	que había tenido y buscando
migliore..." (07.01/48)	mejoría..." (pág. 91).

"Cattivi" refiere no sólo al carácter de los amos sino también al tipo de tratamiento que éstos han dado a Lazzarino ya definido en páginas precedentes con el mismo calificativo²⁵.

Tanto el ciego como el clérigo son encarnaciones de defectos o vicios que se repiten con mayor insistencia que en la novela original: la avaricia y la astucia en el primero y el ladrocinio en el segundo:

"...ma quell'uomo avaro di cieco	"mas el avariento ciego y
e quel ladro di curato che mi faceva	el mal aventurado mezquino
morire di fame, quelli lì	no clérigo, que con dársele
meritavano il mio odio..."	Dios a ambos..."

(07.01/48-9)

(pág. 91).

Al igual que hace con el protagonista creando un tipo (el del niño pobre, vagabundo), Carlesi se deja llevar por unos mo-

25. "se non avessi trovato colle mie astuzie e la mia industria il modo di rimediare al suo <u>cattivo</u> trattamento, la fame mi avrebbe ucciso..."	"...si con mi sotileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre"
(07.01/9)	(pág. 27).

"E, mentre m'ero disposto a calmare il mio risentimento e a perdonargli le scalfiture della brocca, i <u>cattivi</u> vi trattamenti che dopo mi fece..."	(07.01/13)	"Y aunque yo quisiera asentar mi corazón y perdonalle el jarrazo, no daba lugar el maltratamiento que el mal ciego dende allí adelante me hacía..."	(pág. 34).
--	------------	---	------------

delos arquetípicos que le vienen de la tradición oral, de sus lecturas o de sus propias experiencias personales.

La figura del ciego como mendigo que arrastra consigo a un niño para provocar la compasión de la gente y ver así aumentadas sus ganancias, aparece en obras de la época como Sperduti nel buio (1902) de Roberto Bracco, novela ambientada en la mala vida napolitana y cuyos protagonistas son Nunzio, el ciego, y Paolina, la niña que después de siete años de pedir limosna acaba en manos de una vieja que la esclaviza. Del mismo autor es La piccola ladra, basada también en el tema de la mendicidad infantil.

Carlesi consciente de estos modelos acude también a recuerdos de su vida pasada y he aquí que ciertos episodios que vive Lazzarino con el "cieco" coinciden con lo que cuenta en su Paese Perduto a propósito de un viejo empleado de su padre, Gallaccini, que por lo avanzado de su edad ya no trabajaba y a cambio de seguir recibiendo el salario, se limitaba a acompañar al pequeño Carlesi cuando éste tenía unos nueve años.

La descripción que hace de Gallaccini ("figura caratteristica e dolorosamente grottesca")²⁶, el tipo de burlas

26. "M'accompagnava a scuola un vecchio decrepito, una figura caratteristica e dolorosamente grottesca. Portava un berrettone di panno di quelli col piatto largo di sopra e con la visiera dicuoio sotto; due ciocche rade di capelli bianchi n'uscivan fuori alle tempie e dietro quelle pigliavan vento due enormi orecchie dove accestivano dei cespuglietti di pelo ruvido che parevan sterpeti innanzi all'orifizio d'una grotta, e scampava

a los que le someten, así como la maldad y astucia que se encerraban en este viejo, recuerdan al "cieco" del Lazzarino da Tormes. Hay incluso episodios en los que lo que se dice en la traducción y lo que cuenta de su infancia guardan tan estrecha relación que obligatoriamente induce a pensar que la materia literaria de la novela picaresca le sirvió como modelo a sus memorias²⁷:

"Le strade strette, gli inciampi continui, gli intoppi frequenti: e io con l'appassionato e fraterno timore dei deboli: -Gallaccini, badate, c'è il lastrico all'aria- gli dicevo -scansatevi c'è una vettura- e lo tiravo pel mantello come se fossi stato il ragazzo d'un cieco" (77.01/92).

a festa un naso fornito anch'esso di simili nappe erbose..." (77.01/89).

"Sebbene fosse quasi sordo e quasi cieco e stesse zitto per l'appunto, il vecchio faceva puntualmente il suo compito e pareva prestarvisi volentieri per l'orgoglio di sentirsi ancora buono a qualche cosa e di non mangiare a ufo il pane che gli davano" (77.01/92).

27. De hecho el Paese Perduto tiene la misma estructura que la que aplica a la novela que traduce; el primer capítulo termina con estas palabras: "Vi ho presentato i miei parenti" (77.01/17) y una vez dada noticia de quiénes fueron sus padres y de dónde nació pasa a contar episodios de su vida cuando todavía era un niño y su inocencia chocaba con la maldad de los mayores.

Las calificaciones que aplica a la figura real de Gallaccini -"birbone", "vecchio", "l'infame vecchio"- (77.01/91-92-96) son las mismas que aparecen en la traducción de Lazarillo

"l'infame cieco" (07.01/10) "el mal ciego" (pág. 29)

"birbo di cieco" (07.01/13) "cruel ciego" (pág. 33)

"birbante di cieco" (07.01/16) "pecador de ciego" (pág. 39).

E incluso el papel que en la novela picaresca se le otorga al primer amo como educador del muchacho en las malas artes, lo adquiere también el viejo Gallaccini a quien Carlesi llama "il mio pedagogo"²⁸ y cuya relación está basada en el rencor que le guarda por sus malos tratamientos:

"ma io credo che fosse una scusa, un pretesto per poter sfogare in modo legittimo la sua antipatia per me. In realtà quel vecchio mi odiava. L'odio dei vecchi bizzosi verso i ragazzi che stanno fra i piedi, schizzava come l'agro del limone fuori da quei suoi occhiacci di falco..." (77.01/96)²⁹.

28. "spesso dopo la scuola il mio pedagogo mi accompagnava e mi lasciava a bottega" (77.01/93).

29. La misma imagen también que da del clérigo en la traducción del Lazarillo:

"Quando eravamo all'offerta, non cascava obolo nel bacino, che lì non vedesse con que'suoi occhiacci, di cui uno era rivolto ai fedeli..." (07.01/23)

"Cuando al ofertorio estábamos, ninguna blanca en la cosecha caía que no era del registrada: el un ojo tenía en la gente..." (pág. 51).

El ciego representa en la traducción de Carlesi la astucia y la sagacidad y todos los cambios y alteraciones operadas por Carlesi sobre el texto original van encaminados a ese fin:

"ma, alla barba della sua intel=	"mas, con todo su saber y a=
ligenza e della sua astuzia, sem=	viso, le cõtaminaba de tal
pre o quasi sempre ho acciuffato	suerte, que siempre, o las
la parte migliore d'ogni cosa..."	más veces, me cabía lo más y
(07.01/9-10)	mejor" (pág. 27).

"Dio gli tolse quel giorno la sa=	"...porque Dios le cegó a=
gacia della cecità e s'offrì da	quella hora el entendimiento
se stesso alla mia vendetta"	(fue por darme dél vengan=
(07.01/19)	za)" (pág. 45).

No está de más decir que la figura del ciego está representada en los cuentos para niños en personajes que por su caracterización son portadores de un comportamiento estereotipado y con atributos reconocibles³⁰.

En el clérigo del capítulo tercero y en el arcipreste del capítulo octavo de la traducción, Carlesi lleva a cabo una crí-

30. En Pinocchio la Zorra y el Gato. Así se expresa la primera cuando tratan de convencer a la marioneta para que les dé las monedas: "Noi -riprese la voce- non lavoriamo per il vile interesse: noi lavoriamo unicamente per arricchire gli altri" (pág. 66).

tica mordaz amparándose en lo que en la "Prefazione" ya advierte:

"Innegabilmente destinati a sferzare la spilorceria e la lussuria del clero sono i capitoli III e VIII del libro [...] Del resto noi italiani siamo troppo assuefatti dalla nostra novella a veder bistrattato il clero da autori sinceramente ferventi di fede cattolica..." (06.01/XVI).

Al igual que ocurre con el personaje del ciego, el clérigo y el arcipreste de San Salvador son tipos que Carlesi retratará en obras suyas para llevar a cabo lo que él mismo llama "letteratura anticlericale" (25.01/70).

En su novela Più luce de 1925 la figura del cura Don Pergente representa lo que de más bajo y mezquino puede haber en la del clérigo de la novela picaresca.

Los mismos atributos de ruin y avaro que el "curato" del Lazarillo tiene Don Pergente de quien dice:

"...in gioventù (aveva ormai cinquant'anni) era stato frate; e dal convento di dove l'avevan cacciato senza che mai si fosse potuto sapere il perché aveva portato seco la voglia di star sudicio e la predilezione per i pasti pantagruelici a danno

altrui. Più bestia del ciuco, non intendeva affatto il latino e si portava sempre dietro il suo messale [...] Non avendo, per vivere, che la messa, faceva miglia e miglia per andare a dirla ora quà ora là per le parrocchie della campagna, perché in città non ce lo volevano per la sporcizià delle sue vesti; e buscava un'elemosina delle più meschine..." (25.01/70).

La lacería, la miseria y la mezquindad que caracterizan al clérigo de la novela española se transforman en la traducción italiana en apelativos que expresan ese anticlericalismo que Carlesi adopta en sus novelas y hablan, más que de la actitud que toma con el muchacho, de la opinión que este estamento merece al narrador:

"ma il ladro mentiva spudoratamente perché ai desinari delle confraternite o dei trasporti che si facevano..."	(07.01/24)	"mas el lacerado mentía falsamente porque en confradías y mortuorios que rezamos..."	(pág. 52).
--	------------	--	------------

"quell'uggioso del mio padrone..."	(07.01/25)	"el cuitado, ruin y lacerado de mi amo..."	(pág. 54).
------------------------------------	------------	--	------------

"Tuttavia gli raccontai per vedere	"Contélos, si a dicha el
------------------------------------	--------------------------

se quel marrano si fosse sbaglia= lacerado se errara..."
to..." (07.01/27) (pág. 58).

"...svegliando quel cane di "...despertando a este lacerado
padrone..." (07.01/29) de mi amo..." (pág. 61).

Carlesi no ahorra calificativos para describir el egoísmo que se encerraba en el cura y a "crudele prete" y "cane di padrone" se añaden otros como "assassino"³¹ y "miserabile" dando con una figura de la que Lazzarino, ya a servicio del hidalgo, aún dirá:

"...quando volevo abbandonare il "...cuando me pensaba ir del
prete, e cioè che, per quanto clérigo, diciendo que, aunque
ladro e miserabile fosse co= aquel era desventurado y mí=
stui..." (07.01/39) sero..." (pág. 76).

Tal vez es el del clérigo uno de los personajes en los que el traductor más interviene modificando la condición de avaro

31. "...dopo il terzo giorno mi "porque luego al tercero día
ebbe a venire un accidente, ve= me vino la terciana derecha, y
dendo a un tratto quell'assas= fue que veo a deshora al que
sino del mio padrone chino me mataba de hambre sobre
sulla madia..." (07.01/26-7) nuestro arcaz..." (pág. 57).
No falta en más de un caso la ironía más descarnada llevada
aquí a un extremo más alto que en la novela original:
"L'indomani del giorno in cui po= "Luego otro día que fui
tei lasciare il letto il mio cari= levantado, el Señor mi
tatevole padrone..." (07.01/35) amo..." (pág. 70).

en el texto original para acabar dando la figura de un enemigo público.

Responde esto en parte a toda una corriente de anticlericalismo en la literatura popular italiana de finales del siglo XIX y principios del XX. La popular «Biblioteca Salani» de Florencia nacida en 1862 además de los libros sobre las historias de bandidos contaba en su colección de «Librettini illustrati di storie antiche e moderne» títulos como el de Storia del prete e le serve en los que se narraban historias escandalosas de curas para atacar el poder de la Iglesia precisamente debido a

"una forte crescita dell'anticlericalismo che aldilà dello stretto legame con la politica trovava tuttavia in Toscana un terreno assai fertile nelle credenze popolari, per riscontrare l'efficacia polemica di questo genere"³².

Distinto tratamiento tiene el hidalgo en el capítulo cuarto a través del cual, según Carlesi, el autor anónimo del Lazarillo de Tormes critica el "iberico orgoglio" y la política imperial de Carlos V:

32. TORTORELLI G., "La letteratura popolare", art. cit., pág. 494.

"Una satira dei costumi della corte è nelle parole con cui l'«escudero» si vanta di avere le qualità necessarie per entrare al servizio d'un gran signore: «Io saprei ingannare come chiunque altro» - egli dice- «e trovar belle tutte le sue abitudine quando anche non fossero le migliori del mondo» e qui seguitar facendo una splendida pittura del cortigiano ipocrita e falso" (06.01/XII).

En función de esa idea, en este capítulo la relación amoriado se subordina a la de la descripción de la miseria en que vive el hidalgo. Se sigue empleando el término "padrone" para el de "amo" en español pero es de notar que el traductor los evita cuando se trata de diálogos al igual que sustituye "mozo" por el nombre del protagonista "Lazzarino":

"Stavo pensando a ciò, quando egli	"Estando así, díjome:
mi disse: «E tu, Lazzarino, hai	-Tú mozo, ¿has comido?..."
desinato?»..."	(07.01/39) (págs. 75-6);

"Quando si fece notte mi menò nel	"En este tiempo metióme
gabinetto di dove aveva tirato fuo=	en la cámara donde estaba
ri il boccale a cui avevamo bevuto	el jarro de que bebimos,
e mi disse: «Lazzarino, va'da quel=	y díjome: -Mozo párate
l'altra parte...»" (07.01/40)	allí...-" (pág. 78);

"...e mi disse mentre che glie	"...y al tiempo que la ponía,
la cingevo: «Se tu sapessi, Laz=	díjome: -¡Oh, si supieses,
zarino che lama ch'è questa!»"	mozo, qué pieza es ésta!-"
(07.01/42)	(pág. 81);

o simplemente no lo traduce con lo cual la condición del mozo, de "servitore" pasa a un segundo plano

"Signore, son digiuno, ma non mi	"Señor, mozo soy, que no
tormento molto per non poter man=	me fatigo mucho por
giare..."	comer..."
(07.01/39)	(pág. 76).

En este caso y a diferencia del ciego o del clérigo el hidalgo no es presentado como un "personaje oponente" (el fuerte contra el débil) sino como "un personaje ayudante"³³ situado al mismo nivel que el protagonista y a quien le unen dos características: la extrema pobreza y por consiguiente el hambre, y la búsqueda de un empleo.

Lo que en el Lazarillo es un comentario a la costumbre de los hidalgos por no quitarse el bonete para saludar, en la traducción italiana tiene consecuencias con el hambre:

33. En realidad habría de hablar de "actores" o "actantes" siguiendo la terminología empleada por Mieke Bal y a la que hicimos referencia más arriba. Para la caracterización de las categorías de "ayudantes" y "oponentes" véase la obra ya citada de este autor, pág. 38 y ss.

"Che il cielo vi ponga un rimedio, perché quello è un male da morir di fame!"	(07.01/49)	"El Señor lo remedie, que con este mal han de morir"	(pág. 92).
---	------------	---	------------

Y otro aspecto que acerca el hidalgo a Lazzarino es que ambos buscan un empleo. Así el hidalgo:

"Sono venuto in questa città nel= la convinzione di trovare un im= piego, ma le mie speranze sono state deluse..."	(07.01/55)	"Y vine a esta ciudad pensa= ndo que hallaría un buen a= siento, mas no me ha sucedi= do como pensé"	(pág. 102).
---	------------	---	-------------

Y así Lazzarino:

"...se la sorte volesse farmi trovare un impiego per questa mia abilità"	(07.01/56)	"...mas no quiere mi ventura que la halle"	(pág. 106).
---	------------	---	-------------

El asiento del que habla el hidalgo, es decir la prestación de un servicio a otra persona, toma en el texto italiano el

significado de "mestiere" en el sentido moderno de trabajo asalariado como el que acabará teniendo Lazzarino³⁴.

Precisamente estas condiciones similares y puesto que es el mismo Lazzarino el que introduce a los personajes, hace que la figura del hidalgo se presente al lector no como un compañero de miserias:

"non so per qual fortunata combi=
nazione, il povero mio signore si
trovò in possesso d'un reale"

(07.01/50)

"no sé por cuál dicha o
ventura en el pobre poder
de mi amo entró un real"

(pág. 95).

En el hidalgo Carlesi representa la figura del "signore" como título y que correspondía a quienes eran ricos por posesiones o dineros y que rehuían del trabajo.

Carlesi encarna en él las cualidades de los que en base a sus riquezas se creen superiores y desprecian a los demás y no faltan en sus obras fragmentos que recuerdan al Lazzarino da Tormes lo cual da una idea de la actualidad de la obra y la finalidad de los cambios que se operaron en la traducción para acercarla a la realidad cotidiana de la sociedad italiana de

34. "Le cose sono andate a finir così bene e mi sono così facilmente assuefatto al mio nuovo genere di vita, che quasi tutti gli affari del mestiere mi passano di per le mani le mani..." (07.01/71)

"Hame sucedido tan bien, yo le he usado tan fácilmente, que casi todas las cosas al oficio tocantes pasan por mi mano..." (pág. 130).

principios de siglo. En Menippe un personaje al que se le conoce con el nombre de "signore" cuenta cómo se aparta de la que él considera "gente baja" precisamente para no obligarles a que se quiten el sombrero a su paso:

"mentre io coraggiosamente m'apparecchiavo a retrocedere per scansare così un incontro con quei signori per non dare loro il disturbo di togliersi il cappello al mio passaggio..." (10.01/40).

Estas palabras escritas en 1910 traen a la memoria las de la traducción del Lazarillo en las que el hidalgo insultaba un oficial pasa a ser "uno scudiero" con pretensiones de "signor" que se enfada con un "operaio":

"Mi ricordo che un giorno al mio paese insultai un operaio, e pensai di dargliele, perché tutte le volte che mi trovava mi diceva: -Dio vi mantenga!- O canaglia, o villano [...] Da quel giorno no si levò sempre il cappello..." (07.01/54)

"Acuérdome que un día deshonré en mi tierra a un oficial y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: -Mantenga a Dios a Vuestra Merced» «Vos, don villano ruin [...] De allí adelante, de aquí acullá me quitaba el bonete..." (pág. 99-100).

Los cambios que Carlesi introduce en el texto están orientados a acercarlo a la realidad y al panorama literario del momento.

Sobre las falsas pretensiones de los que desprecian el trabajo no faltan cuentos o historias infantiles en las que predicando con el mal ejemplo de sus héroes y el consiguiente cambio de actitud de éstos, se pretende educar a los lectores en los principios del trabajo y de la responsabilidad³⁵.

En el mismo Pinocchio tenemos la figura del "galantuomo" en el personaje de la Zorra que trata de convencer a la marioneta para que se convierta en un gran señor:

"Si può sentir di peggio? -disse la Volpe- In che mondo siamo condannati a vivere; dove troveremo un rifugio sicuro noialtri galantuomini?" (pág.104).

Igual tratamiento que daba Carlesi al clérigo en el capítulo tercero, recibirá el "frate della Mercede" y el "mercante di bolle" en los capítulos siguientes.

35. Cfr. BACCINI I., Vorrei fare il Signore, Genova, Donath, 1901. Véase también un enfoque al problema de la educación de los jóvenes en aquellos años en MICHIELI A., Il dovere dei giovani, Milano, Cogliati, 1906.

Al primero además de los defectos y vicios que se dan en el texto español se le adjudican otras pasiones privadas³⁶ y al segundo un grado de astucia tan alto que le lleva a convertirlo en un profesional en su campo³⁷. Los siguientes amos representan en la traducción italiana el paso del protagonista por las experiencias que le proporcionan sus nuevos "mestieri" bajo los nuevos "padroni". Con el capellán

"...entrai al servizio d'un pit=	"...asenté con un maestro
tore di cartelli per rimestare i	de pintar panderos para mo=
colori, e anche in questo mestie=	lelle los colores, y tam=
re ebbi a soffrire un monte di	bien sufrí mil males"
mali"	(07.01/69) (pág. 125).

Con el alguacil:

"Lasciato il cappellano, diven=	"Despedido del capellán, a=
---------------------------------	-----------------------------

36. "...grande passionista per le visite e per <u>le cose del mondo</u> "	"...amicísimo de negocios seglares y visitar..."
(07.01/60)	(págs. 100-1).

"Per questo e pre altri affari priva=	"Y por esto y por otras
ti, che passo sotto silenzio, me ne	cosillas que no digo,
andai dal suo servizio" (07.01/60)	salí dél" (pág. 111).
37. "...il più grande spacciato=	"el más desenvuelto y desver=
re di questa mercanzia che io mi	gonzado y el mayor echador
sia mai visto, e che spero di	dellas que jamás yo vi ni ver
non riveder mai, perché aveva	espero, ni pienso que nadie
nel suo mestiere ogni specie di	vio, porque tenía y buscaba
malizia, di finezza e di sotti=	modos y maneras y muy sotiles
li ritrovati" (07.01/61)	invenciones" (pág. 112).

ni cursore d'un alguazil, ma restai poco tempo con lui, perché il servizio mi sembrava troppo pericoloso [...] e dopo questa faccenda non volli più saperne di quel mestiere..." (7.01/70)

senté por hombre de justicia con un alguacil, mas muy poco viví con él, por parecerme oficio peligroso [...] Con esto renegué del trato" (pág. 127).

III.3.1.6. La vida libre. El vagabundaje.

En la novela picaresca se puede hablar de una nueva etapa en la vida de Lázaro expresada en lo que éste cuenta de su oficio como pregonero en Toledo y el final feliz de su matrimonio a pesar de lo que dicen las malas lenguas. La quiebra del servicio a amos y el fracaso de una vida libre es lo que le ha llevado a la vida 'social'.

En la traducción de Carlesi la idea es exactamente la misma sólo que con la inclusión del primer capítulo de la Segunda Parte y con el "servizio" de Lazzarino a los amigos alemanes, pone al protagonista en condiciones de reanudar sus desdichas. La nueva vida 'social' es el resultado de todo lo anterior pero es tan condenable como la primera o más.

Estamos aquí en el final de una carrera que ahora tiene al sujeto no bajo los malos tratos de un patrón sino en manos de la sociedad. Del hambre y la necesidad se ha pasado a la esclavitud social.

Al final es un desengañado del mundo el que habla no desde su condición de dichoso de su estado como ocurre en el Lazarillo sino como víctima. En este sentido Carlesi apunta a la

que ha sido una interpretación de la picaresca expresada en estas palabras de Frutos Gómez:

"Tanto el pastor como el pícaro postulan el retorno a la naturaleza, exaltan la felicidad de una vida independiente y pregonan las excelencias de una vida sin necesidades"³⁸.

Ahora bien, en esa exaltación de la vida libre está la condena del ambiente, de los condicionamientos sociales, que es lo que ha llevado a la degeneración de Lazzarino niño pobre y abandonado en una especie de "galantuomo" amante de la "bella vita" como lo es la Zorra en la novela de Collodi.

Tanto Pinocchio como Lazzarino representan la figura del "bighellone", del "vagabondo", del "bugiardo" que hay que educar. Aquella es una una fábula, el feliz resultado de la fantasía de su autor; este otro es -en palabras de Carlesi- "pura e semplice rappresentazione dei fatti" (06.01/XXVI) pero en ambos hay un afán moralizante. Más todavía Pinocchio en sus aspiraciones a llegar a ser un gran señor toma del Lazarillo ese "orgoglio spagnolo" (06.01/III) y ese desinterés por el trabajo

38. FRUTOS GOMEZ DE LAS CORTINAS J., "El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)", en CuL VII (1950), págs. 79-143, pág. 98. Algo más adelante (pág. 139): "El pícaro [...] vive en conformidad con su naturaleza, es señor de sí mismo y de su vida, y considera que la felicidad, objeto inmediato de la existencia, es algo interno que debe ser vivido".

que es propio del pícaro:

"Il lavoro è legge e non virtù; la virtù semmai sta nel modo in cui questa legge s'adempie. Nonostante, dunque, che le verità bandite da questo capitolo siano oggi, come dicevamo in principio, divenute lampanti e anzi oltrepassate, tuttavia esso nulla ha perduto della sua bella vivacità e vi fanno spicco la stizzosa e spagnolesca svogliatezza di Pinocchio" (42.01/138).

El destino al que se ve irremediabilmente abocado tiene sus causas en el determinismo que impone el ambiente y como en las obras de Gorki:

"il tema principale, essenziale [...] era la tragedia dell'uomo, al quale la vita sembrava immobile, che si sentiva superfluo in seno alla società e che, cercando un posto confortevole e non riuscendo a trovarlo soffriva, moriva, oppure si riconciliava con una società che gli era ostile o cedeva all'alcoolismo o al suicidio"³⁹.

39. LUNARI L., "Maxim Gorkji e Gli ultimi", introducción a GORKJI M., Gli ultimi, Milano, Mondadori, 1983, pág. 8.

En el nuevo cargo ("banditore pubblico") y en la dependencia de los que son sus explotadores (el arcipreste y después sus amigos los alemanes) está representada la reconciliación de Lazzarino con el sistema.

Si en el drama de M. Gorki Los últimos el tema es la decadencia de una familia de la pequeña nobleza aburguesada, en Lazzarino se trata de una búsqueda desesperada por acomodarse a unos cánones sociales. Dejado el capellán Lazzarino reflexiona sobre su estado y dice:

"...e dopo questa faccenda non volli più saperne di quel mestiere, ma mi misi invece a pensare con che razza di vita mi sarebbe riuscito di ottenere la pace e di metter da parte qualche soldo per la vecchiaia"	"Con esto renegué del trato. Y pensando en qué modo de vivir haría mi asiento por tener descanso y ganar algo para la vejez..."
---	---

(07.01/70)

(pág. 128).

"Razza di vita" traduce el español "asiento", con lo cual la reflexión del protagonista no es sobre el lugar de su próxima estancia o permanencia, sino sobre el tipo de ocupación que va a tener.

Precisamente aquí está la actualidad de una novela picaresca que reelaborada en el plano formal de la lengua para adaptarla

a un italiano del siglo XX, acaba por ser una obra moderna que trata el problema social de la miseria⁴⁰.

40. Como respuesta a esa preocupación social hay que entender también la traducción que Prezzolini hizo en 1909 con el título de Libelli de la obra de J. Swift A modest Proposal (1729), ejemplo de las sátiras swiftianas en las que la provocatoria propuesta de usar a los niños de los pobres como alimentos para los ricos se presenta imitando el tono de un economista.

III.3.1.7. El tema del hambre.

Otro de los temas insistentemente tratados es el del hambre visto como el motivo que lleva al protagonista a servirse de sus astucias para desafiar la avaricia de los distintos amos:

"...né mentisco dicendovi che, se non a= "Digo verdad: si con
vessi trovato colle mie astuzie e la mia mi sottileza no me su=
industria il modo di rimediare al suo piera remediar, mu=
cattivo trattamento, la fame mi avreb= chas veces me finara
be ucciso più di una volta" (07.01/9) de hambre" (pág. 27);

"Eravamo soli; mi sen= "Y como al presente nadie estuviese si=
tivo una fame da lupi, no él y yo solos, como me vi con appeti=
e il saporito odore to goloso, habiéndome puesto dentro del
del salsicciotto..." sabroso olor de la longaniza..."

(07.01/16)

(pág. 38);

"Insomma, mi sentivo morir di "Finalmente, yo me moriva de
fame" (07.01/22) hambre" (pág. 49);

"Frattanto la fame diventava atroce; molto più che il mio stomaco s'era assuefatto a un maggior pasto in quei due o tre giorni..." (07.01/27)

"mas como la hambre creciese, mayormente que tenía el estómago hecho a más pan aquellos dos o tres días ya dichos..." (pág. 59).

El hambre es lo que lleva a Lazzarino a vivir sus "avventure", caracterizadas por una serie de "astuzie" o picardías para saciarla:

"Il ceco raccontò le mie avventure a tutti coloro che erano stati attirati dal rumore [...] E' vero del resto che il ceco raccontava le mie prodezze con tante grazia e ridicolaggine..." (07.01/17)

"Contaba el mal ciego a todos cuantos allí se allegaban mis desastres [...] mas con tanta gracia y donaire recontaba el ciego mis hazañas..." (pág. 41).

El hambre y el afán de medrar son los motivos en torno a los que estructuran las páginas de la novela italiana. El primero se convierte en una necesidad imperativa que al no ser satisfecha lleva al personaje de nuevo a la caída.

Como ya hemos señalado más arriba se trata de un alternarse de procesos de mejoría y de deterioro, los primeros suponen la eliminación del oponente a través de la burla o del engaño,

mientras que los segundos conllevan el tropiezo y el castigo soportado.

El hambre se constituye así en un "amo" que hay que burlar y desafiar como a los otros:

"ma la necessità è un padrone così	"Como la necesidad sea
potente, che, vedendomi di nuovo ri=	gran maestra, viéndome
dotto alla fame, stavo a pensare not=	con tanta siempre, noche
te e giorno al modo di trovar da vi=	y día estaba la manera
vere, e credo veramente che la fame	que tenía en substentar
stessa mi porgesse aiuto" (07.01/29)	el vivir" (pág. 62).

El tema del hambre es un nuevo punto de coincidencia entre Lazzarino de Tormes y la Literatura infantil. Lo que en novela picaresca original es un aspecto entre otros de la condición del pícaro, aquí es el motivo, después del abandono de los padres, que lleva al protagonista a ser un vagabundo. Pasar hambre es el castigo que se le impone a Pinocchio¹ por su negativa a aceptar un trabajo y en el sufrimiento de este castigo está contenido el mensaje moralizante de toda la novela:

1. "Intanto la fame lo tormentava, perché erano ormai passate ventiquattr'ore che non aveva mangiato più nulla: nemmeno una pietanza di vecce" (pág. 45).

"A chiedere l'elemosina si vergognava perché il suo babbo gli aveva predicato sempre che l'elemosina hanno il diritto di chiederla solamente i vecchi e gl'infermi. I veri poveri, in questo mondo, meritevoli di assistenza e di compassione, non sono altro che quelli che, per ragione d'età o di malattia, si trovano condannati a non potersi più guadagnare il pane col lavoro delle proprie mani. Tutti gli altri hanno l'obbligo di lavorare: e se non lavorano e patiscono la fame, tanto peggio per loro" (pág. 146).

Este es el tema que más acerca la traducción de Carlesí a todo el gran volumen de la Literatura para niños que por entonces se escribía. Los héroes infantiles son tales al final de la narración cuando han visto superadas todas las pruebas y, reconocidos los errores cometidos, se convierten en modelos de virtudes. Se predica con el mal ejemplo y la consiguiente conversión de los otros y en Pinocchio antes de que llegue el Hada madrina a salvarlo serán los demás los que le recuerden el cumplimiento de una tarea para conseguir lo que la marioneta se propone. Al igual que Lazzarino que al extremo de sus fuerzas y apenas restablecido del castigo del cura, llega a Toledo y

"tutti mi dicevano: «Tu sei un "todos me decían: -Tú bellaco

fannullone, un vagabondo: lavo= y gallofero eres. Busca, bus=
ra, cercati servizio!»" ca un amo a quien sirvas"

(07.01/36)

(pág. 71).

Pinocchio debe soportar las mismas palabras de las personas
a quienes ha pedido limosna:

"...non ti vergogni? Invece di fare il bighellone
per la strada, vai piuttosto a cercarti un po' di
lavoro, e impara a guadagnarti il pane" (pág. 148)

a igual que Ciuffettino y todos los protagonistas de los
cuentos para niños que tienen una clara finalidad educativa en
los principios del trabajo y la responsabilidad:

"-E tu non ti vergogni alla tua età, sano e svelto
come sei, a non fare nulla?"².

La diferencia estriba en que en los cuentos infantiles el
vagabundaje y el hambre son una elección equivocada que toma el
protagonista y de ahí la rectificación y la consiguiente
lección moral, mientras que en la traducción que analizamos
esto viene impuesto por el ambiente y las circunstancias En

2. YAMBO, Ciuffettino, cit., pág. 85.

este sentido podemos afirmar con palabras del Prof. Lázaro Carreter que

"En el Lazarillo, por el contrario, el protagonista es el «resultado» y no «causa»; no pasa simplemente de una dificultad a otra, sino que va arrastrando la experiencia adquirida"³.

En los cuentos pensados para niños se parte de una presentación del personaje precisamente para indicar las circunstancias de las que éste se va a alejar para después aplaudir o reprochar su conducta pero no son éstas las que la determinan⁴; por el contrario, Lazzarino, desde su nacimiento está marcado por el destino, lo que él llama su "cattiva stella" que le lleva a ser mendigo y a pasar hambre⁵.

En Pinocchio el mensaje al lector gira en torno a los buenos principios en la educación del niño; en Lazzarino esta idea

3. LAZARO CARRETER F., "Lázaro y el ciego: del folklóre a la novela", en Historia y crítica de la Literatura Española (ed. Francisco Rico), 8 vols., Barcelona, Crítica, 1980, vol. II, págs. 362-9, pág. 363.

4. Piénsese en Pinocchio a quien los momentos de crisis marcados por el hambre le llegan por culpa suya al haber dado crédito a las palabras de la Zorra y el Gato, o en Vorrei fare il Signore de Ida Baccini en donde el hambre y las necesidades que pasa Ignaro —así se llama el protagonista— parten de sus altas pretensiones.

5. "...cascassi in terra, non tanto per la fame, quanto per vedermi sempre perseguitato dalla sfortuna" (07.01/39) "...estuve a punto de caer de mi estado no tanto de hambre como por conocer de todo en todo la fortuna serme adversa" (pág. 76).

está subordinada a otra más amplia: la condena de una sociedad que permite y crea sus propios pícaros y que acabarán convirtiéndose en parásitos de ella.

El tema del hambre no es casual sino que representó en los primeros años del siglo una de las consecuencias de la crisis del trigo de 1897-98 y que afectó a toda Europa provocando un aumento general de los precios de los géneros alimenticios. En Toscana se agravó a la difícil situación social y política que se atravesaba por aquellos años y que acabaría en manifestaciones como la del 5 de mayo de 1898 conocida como "La protesta per la fame" pero que en general se debía a la carestía de la vida y a un descontento general:

"L'inconsueta e disperata protesta per la fame e la miseria che proviene dalle campagne colpite dagli effetti della recessione, priva di una qualsiasi coscienza politica, si confonde con le dimostrazioni e i tumulti delle classi operaie che difendono solidali nelle vie della città il posto di lavoro, e rivendicano il diritto di organizzarsi"⁶.

Como resumen de lo comprendido en este último apartado (III.3.1) podemos concluir diciendo que la traducción italiana

6. ANONIMO FIORENTINO, Firenze Giolittiana. Fra cronaca e storia, Firenze, Bonechi, 1976, pág. 32.

del Lazarillo ha respetado y mantenido los elementos de que consta la "Fábula" o "Inventio" en la retórica clásica de manera que entre el texto en la L² y el de la L¹ se hacen del todo reconocibles (la reconstrucción de la historia, su orden cronológico y casual, la identificación del personaje, del universo semántico del texto y de los temas como conceptos que resumen la materia verbal y el tratamiento de los cuales se lleva a cabo la sátira social implícita tanto en Lazzarino como en Lazarillo):

"La intención satírico-política que se fundamenta sobre las peripecias del antihéroe implica una problemática bien definida; me refiero como es lógico, a los temas imprescindibles del afán de medro, del anhelo de ascenso social, de la integración o marginación en un mundo estamental, de la injusticia que se ceba sólo en los pobres, de la nobleza y su relación con el linaje, la honra, el dinero, o la casta, etc."⁷.

7. REY HAZAS A., "Poética comprometida de la novela picaresca", en NHi, I (1982), págs. 55-70, pág. 63.

III.4. Lazzarino / Lazarillo.

Dentro de la "Dispositio" o el arte de combinar las grandes unidades del discurso ya hemos visto en lo que titulamos siguiendo la nomenclatura de Segre "Técnicas de exposición"⁸, los cambios que Carlesi introduce en los límites internos del texto (la subdivisión en capítulos; la reestructuración de éstos; el modo de proseguir en la narración trabajando por "escenas", etc.).

El marco textual que señala el principio y el final de la obra también se vio alterado con la incorporación de lo que es el "Prólogo" de la novela original -aquí el epígrafe- y con el primer capítulo de la Segunda Parte con el que Carlesi pone punto final a la traducción.

En realidad ese "Prólogo" se viene a sumar a la "Prefazione" del traductor (de hecho no consta en el "Indice") siendo el verdadero inicio de la "novella" el capítulo primero de la presentación de Lazzarino y de sus padres. Según Lotman:

8. Véase el punto III.2.3. de este trabajo.

"...l'inizio ha la funzione determinante di modello [...] ed è il sostituto della posteriore categoria della casualità..."⁹

mientras que el final refuerza la intencionalidad que se persigue.

En efecto, el "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori" permite al lector italiano recoger todas las informaciones sobre el género, el estilo, los códigos artísticos, para comprender todo el resto del resto y también para asociarlo a un modelo (la Literatura infantil y en concreto Pinocchio de Collodi).

Por otro lado el capítulo titulado "Come Lazzarino fece amicizia con dei tedeschi e ciò che gli successe in loro compagnia" ("En que cuenta Lázarro de la amistad que tuvo en Toledo con unos tudescos, y lo que con ellos pasaba") y su final no conclusivo:

"O mio Dio! Chi potrà narra= "¡Oh gran Dios! Y ¿quién podrá
re un caso così funesto, una describir un infortunio tan de=
sfortuna così grave, senza sastrado, y acaecimiento tan sin
lasciare il calamaio per por= dicha que no deje el tintero
tar la penna agli occhi? poniendo la pluma a sus ojos?"

(07.01/76)

(pág. 91)

9. LOTMAN J. M., La struttura del testo poetico, Milano, Mursia, 1972, pág. 47.

justifica los fines expresados en ese "Prólogo" adulterado en italiano con respecto al original y en función de éstos:

"...che un uomo cessa di vivere in "...que vive un hombre con mezzo a tanti pericoli e a tante tantas fortunas, peligros y disgrazie" (07.01/2) adversidades" (pág.9).

Carlesi construye de nuevo el texto en la L2 para que éste vaya al encuentro de lo que Umberto Eco llama el "lector modelo":

"prevedere il proprio lettore modello non significa solo «sperare» che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo"¹⁰.

10. ECO U., Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano, Bompiani, 1979, pág. 76.

III.4.1. La autobiografía y el narrador segundo.

Un texto autobiográfico real descansa sobre lo que Lejeune llama el "pacto autobiográfico", basado en una coincidencia entre autor, narrador y personaje:

"L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle"¹¹.

En realidad no en todas las novelas picarescas se da esa identificación lo que ha llevado a hablar de verdadera autobiografía frente a la novela autobiográfica. La primera es sin embargo, una ficción en la que el lector puede sospechar que entre autor, narrador y personaje hay semejanzas pero es el mismo autor el que va a negarlas¹².

11. LEJEUNE P., Le pacte autobiographique, Paris, Ed. du Seuil, 1975, págs. 23-4.

12. Para Díaz Migoyo en la novela picaresca el caso más representativo de discordancia entre autor y narrador es el Buscón: "El narrador del Buscón no es identificable no con el autor-en-la-novela ni con Quevedo. Puede ser muy parecido al autor, pero nunca igual a él. Si hubiera identidad estaríamos en presencia

La perspectiva del narrador y del autor pueden no coincidir especialmente cuando la autobiografía es ficticia. Parte ésta del llamado "pacte romanesque", uno de cuyos principios básicos es la identidad entre autor, por un lado, y narrador y personaje por otro¹³.

Parece ser que Carlesi ha enfocado su traducción desde este punto de vista y ha visto en el texto español una autobiografía imaginaria en la que lo ficticio está en el hecho en sí de contar ("novella") y no en lo que se cuenta ("verismo").

En ningún momento Carlesi habla de autobiografía para referirse al Lazarillo. Como hizo en 1902 en la «Medusa» cuando trataba de que sus lectores identificaran la obra, sigue empleando -en 1906 (06.01) en 1907 (07.01) y en la reedición de 1917- el término "novella", y atribuye a este librito el mérito de ser el pionero

"creando così un genere di novella a cui la Spagna dette un nome, quello di picaresco" (06.01/462).

de una verdadera autobiografía". DIAZ MIGOYO G., Estructura de la novela. Anatomía del Buscón, Madrid, Fundamentos, 1978, pág. 64.

13. LEJEUNE P., op. cit., pág. 27.

De esto se deduce que el aspecto autobiográfico no será para él definitorio del género sino que lo común está en el retrato más o menos conseguido del pícaro, es decir del "pezzente"¹⁴.

En la "Prefazione", hablando de las posibles atribuciones de la obra a Diego Hurtado de Mendoza, repite a menudo las palabras "novella", "novelliere", "autore", "narratore", "protagonista" de manera que -según él- son entes bien diferenciados que no se prestan a confusión alguna. Dice que el Lazarillo en lo que se aparta de otras novelas italianas es en el verismo, en la pintura de las distintas clases sociales:

"La novella italiana dei secoli XIV e XV ha forse tanti tipi quanti ne ha il mondo; e tutti veri, tutti designati con perfetta corrispondenza alla realtà [...] il novelliere italiano è principalmente un narratore per diletto, che condisce il suo racconto dotato di un grande verismo pittorico, con grasse e tranquille risate; mentre nel Lazarillo il carattere d'ogni personaggio riesce a riassumere mirabilmente la casta e il suo ignoto autore, servendosi della penna come d'un'arma insidiosa, sotto la maschera di un ingenuo novellatore di piacevoli avventure, punge con uno scopo ben

14. Este término italiano es el que Carlesi da a nota a pie de página como traducción de pícaro y picaresco (06.01/462).

determinato; e in cuor suo piange, o ride, non si disinteressa del vero ch'ei dipinge" (06.01/461).

¿Qué significado tiene aquí la palabra "novella"? y ¿en qué consiste esa "maschera" que dice que adopta el "novellatore"? A propósito del verso "Fictis iocari nos meminerit fabulis" incluido en el Libro Primero de La fábulas de Fedro, Carlesi dice:

"«Fabula» viene da 'fari', ed in generale significa discorso, racconto che va per le bocche di tutti: e siccome ogni racconto può esser vero o falso non è qui ozioso l'epiteto 'fictis' che trovasi unito a 'fabulis' anche in Cicerone [...]. Nel significato generico di racconto, «fabula» si trova in molti luoghi degli scrittori latini, tra i quali Svetonio (Domit., 15) chiama «diei fabulas» i racconti del giorno [...]. Racconti finti sono quelli degli autori di apologhi e le invenzioni dei novellieri, e dei poeti, drammaturghi, ecc." (04.06/2).

Una "novella" es pues una invención literaria que tiene de común con la "fábula" el ser un "racconto".

El Lazarillo sería un "racconto finto" de un autor que en su condición de narrador ("novellatore") adopta un disfraz ("ma-

schera") haciéndonos creer que cuenta simplemente una vida "aventurosa" y que ingenuamente podemos creer que lo hace de manera desinteresada.

Pensemos en la Vita de Benvenuto Cellini. El narrador empieza diciendo:

"Tutti gli uomini d'ogni sorte che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sì veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita..."¹⁵.

Esto que se formula a modo de ley universal es lo que aparentemente le lleva a contar su vida; sin embargo, sabemos que no es así y que el motivo real fue el poco interés que manifestaba el duque Cosme de Medici y el momento de ocio forzado al que estuvo obligado. Ante la imposibilidad del "fare", Cellini adoptará el 'dire', es decir, el 'escribir':

"Solo per giovare al mondo, e per essere lasciato da quello scioperato, veduto che m'è impedito di fare, essendo desideroso di render grazie a Dio in qualche

15. CELLINI B., La Vita, cit., pág. 7.

modo dell'essere io nato uomo, da poi che m'è impedito il fare, così io mi sono messo a dire"¹⁶.

Con lo cual el autor deja sentir su presencia desde una posición que no corresponde con la que tiene el narrador; esta falta de coincidencias se acentúa aún más cuando la autobiografía es ficticia: estamos aquí con el Lazarillo de Tormes ante un caso que Carlesi considera no relato autobiográfico, sino una ficción "geniale" de su autor:

"La sua posizione sociale e la sua vita ci direbbero meglio d'ogni altro documento la mira esatta di questa satira, che comunemente va sotto il nome di Don Diego Hurtado de Mendoza" (06.01/458);

"Perché l'autore di questa novella è stato un perfetto artista, la cui opera sta grande, geniale, possente dentro la satira politica" (06.01/461).

Por lo tanto, en la novela española hay que considerar la presencia de la persona del narrador que puede comparecer en 'primera' o 'tercera'.

16. CELLINI B., "Dell'oreficeria", citado en la introducción de Guido Davico Bonino a La Vita, Torino, Einaudi, 1973, págs. VII-XXI, pág. VII.

Con estos presupuestos Carlesi al enfrentarse a la traducción (una nueva creación) que él, como traductor, pasa a tomar el papel de narrador del nuevo producto.

La relación del narrador con los demás entes narrativos puede ser como "narrador homodiegético" o como narrador "heterodiegético"¹⁷. En el primer caso al mismo tiempo que está encargado del relato es su principal protagonista. En el Lazarillo coinciden en muchas ocasiones y así:

"se asegura el narrador un lugar de privilegio desde el que podrá tener una vista sobre todo lo que constituye la materia de su narración. Vista angosta, subjetiva y que pide cautela, pero privilegiada por cuanto permite -teóricamente al menos- trascender la tradicional oposición sujeto-objeto: el sujeto y el objeto de la narración"¹⁸.

En Lazarillo sin embargo, hay una distancia que separa el narrador del personaje de manera que aquél está ausente de la historia y adopta una postura de narrador "heterodiegético" asignada aquí al que lo es del texto en la L² es decir al traductor.

17. Cfr. BOURNEUF R. y OULLET R., La novela, Barcelona, Ariel, 1981², págs. 102 y ss.

18. Ibid., pág. 102.

Un concepto muy útil para comprender el papel del narrador en la autobiografía es el que Booth utiliza con el nombre de "distancia"¹⁹.

La distancia se puede establecer con respecto al personaje, al autor, al lector, o a otros personajes.

Al tiempo que Carlesi, como narrador del texto en la L₂ se acerca al lector de ésta, se distancia automáticamente del autor original.

Estamos pues ante un caso en el que el traductor se erige como narrador real haciendo que lo que es un ejercicio argumentativo en primera persona en la L¹ se convierta en una "novella de vita e avventure" es decir un "racconto finto" que tiene como premisa número uno "l'amore del vero"²⁰. Ese es el significado que otorga a "novella". Al mismo género pertenece también su libro Il Paese Perduto (77.01) algunos de cuyos capítulos habían aparecido en «La Nazione» años antes bajo el epígrafe "Novelle" basadas precisamente en episodios de su propia vida.

19. BOOTH W., La retórica de la ficción, Barcelona, Bosch, 1974, págs. 147 y ss.

20. Esta característica está presente en la mayor parte de los cuentos para niños como Pinocchio o en las historias de Ida Baccini:

Il bello sarebbe di poter dire ai miei lettori che Alfredino non chiuse occhio ma invece, per onore del vero, dobbiamo dichiarare che il futuro viaggiatore dormì cinque ore...". BACCINI I., "Scappato di casa", en Vorrei fare il Signore, cit., págs. 75-92, pág. 77.

¿De qué manera Carlesi deja notar su papel de narrador del texto en la L²? mediante cambios en la materia verbal destinados a acercarla a la lengua de llegada y al modelo elegido y entre los que destacamos:

1.- El empleo de la forma impersonal en italiano en lugar del plural mayestático:

"Non c'è più da meravigliarsi
che un prete o un monaco rubi=
no ai poveri o al convento per
assistere i loro poveri"

(07.01/5)

"No nos maravillemos de un
clérigo ni fraile porque uno
hurta de los pobres y el otro
de casa para sus devotos..."

(pág. 19).

Utilizando la forma impersonal y el consiguiente uso del subjuntivo, ya no ha de coincidir el narrador con el protagonista incluídos ambos en el sujeto plural del verbo "maravillemos".

2.- El empleo de la tercera person en un momento en que en la novela original también se hace pero por motivos y con funciones bien distintas:

"...e sollevato a due mani
quel vaso dolce e... amaro,

"...alzando con dos manos a=
quel dulce y amargo jarro, le

me lo lasciò andare sulla
 bocca con tutta la sua for=
 za, in guisa che il povero
Lazzarino che non s'aspetta=
va nulla di ciò e gustava
 senza pensieri il piacere di
 quel convito, credette ve=
 ramente che la volta del
 cielo fosse rovinata sulla
 sua testa" (07.01/12)

dejó caer sobre mi boca, ayu=
 dándose como digo, con todo su
 poder, de manera que el pobre
Lázaro, que de nada desto se
guardaba antes, como otras ve=
 ces, estaba descuidado y
 gozoso verdaderamente
me pareció que el cielo, con
 todo lo que hay en él, me ha=
bía caído encima" (pág. 33).

Carlesi, aprovechando que Lázaro deja por un momento la primera persona para referirse en tercera a los instantes anteriores al jarrazo (tal vez con la idea de subrayar el modo en que "estaba descuidado y gozoso"), se apropia como narrador del fragmento y, eliminando además un verbo de 'decir' ("como digo"), evita toda posible coincidencia entre él como narrador y el protagonista.

3.- Construcciones nominales que sustituyen una forma verbal en primera persona:

"...le faccende andavano sempre di
 male in peggio..." (07.01/25)

"...viéndome ir de mal
 en peor..." (pág. 54).

4.- Comentarios en los que el ritmo de la narración se acelera presentándolo en un resumen mínimo; en español expresado con un verbo cuyo sujeto incluye la persona que cuenta la historia y que coincide con el personaje, mientras que en italiano es un ente narrativo aparte que se dirige al lector:

"Per farla corta vi dirò sempli= "Y, por evitar prolijidad, cemente che otto o dieci giorni desta manera estuvimos ocho durò questa storia" (07.01/48) o diez días" (pág. 91).

5.- Empleo de la pasiva impersonal en lugar de una oración con verbo de 'decir' en primera persona:

"Lo stato in cui mi trovavo, come "Pues estando yo en tal es= si vede, non era brillante..." tado, pasando la vida que (07.01/49) digo..." (pág. 92).

Propio de un tipo de descripción retórico-referencial en italiano esa pausa remite a la presencia de un narrador que trata de evaluar y persuadir al lector de lo que el personaje está pasando. Este tipo de aclaraciones cuyo objetivo es impartir conocimiento y convencer, a veces haciendo alusión a una imagen 'visual', es frecuente en la traducción de Carlesi. En el caso siguiente "vedere" sustituye al verbo español "contar":

"Se il ceco era l'avarizia in per= "...porque era el ciego pa=
sona, come si è potuto vedere, in ra con éste un Alejandro
confronto a costui poteva sembrare Magno, con ser la mesma a=
Alessandro il Grande. Non vi posso varicia, como he contado.
dire altro..." (07.01/21) No digo más..." (pág. 47).

Obsérvese en este último ejemplo la adición del pronombre
"vi" referido al lector y ausente en el texto español, lo que
refuerza la presencia del narrador.

6.- El narrador -también protagonista- se nombra a sí mismo
con la palabra "yo" que aparece en el texto original.

La transformación en italiano supone un tipo de comentario
no narrativo que constituye una parte discursiva del texto para
ofrecer información explícita sobre la aparición de un nuevo
actor:

"...venne all'uscio di casa "...llegóse acaso a mi puerta un
un rassettapadelle (o piut= calderero, el cual yo creo que
tosto un angelo che il dito fue angel enviado a mí por la
di Dio..." (07.01/25) mano de Dios..." (págs. 54-5).

En italiano la información va señalada con el empleo de pa-
réntesis y está expresada de modo irónico a través de la

conjunción coordinada disyuntiva "o" y el adverbio "piuttosto" que introducen la oración comparativa. Este tipo de construcciones ayudan a mantener el interés del lector precisamente por el distanciamiento que suponen del conocimiento de la verdad. En otros casos se trata simplemente de proporcionar un dato objetivo y que en italiano sigue apareciendo como una información al margen del ritmo narrativo por medio del uso del paréntesis:

"La nostra cattiva stella volle	"Quiso nuestra fortuna que la
che la fama delle conversazioni	que la conversación del Zai=
di Zaida (così si chiamava il	de, que así se llamaba..."
moro)..."	(07.01/5) (pág. 18).

El narrador puede dejarse sentir a través de este tipo de comentarios expresando una descripción visual intercalada en el texto también por medio del paréntesis y con una clara intención irónica:

"Quando il padrone fu sazio	"Y desde fue ya más harto de
(di ridere, non di mangiare)"	reír que de comer, el bueno de
07.01/51)	mi amo..." (pág. 96).

7.- El distanciamiento del narrador por medio de la introducción de un nuevo actor al que él, de coincidir con el protagonista, debiera pertenecer:

<p>"Al rumore e alle grida <u>dei pre-</u> <u>senti</u>, gli albergatori e i vici= ni accorsero per separarli..."</p>	<p>"Al ruido y voces que <u>todos</u> <u>dimos</u>, acuden los huéspedes= des y vecinos y métense por medio..."</p>
<p>(07.01/62)</p>	<p>(pág. 116).</p>

8.- El empleo de la voz pasiva de un verbo ("raccontare") cuyo ablativo agente ha de ser el narrador. Mientras que en español es una voz activa cuyo sujeto incluye al del protagonista y al del narrador:

<p>"...certi tipi indemoniati, di cui qualcuno merita proprio d'esser raccontato..." (07.01/10)</p>	<p>"...le hacía burlas endia= bladas, de las cuales con= taré algunas..." (pág. 27).</p>
---	--

Obsérvese también la adición en italiano del verbo "merita" que alude precisamente al punto de vista del propio narrador.

9.- En fin, la presencia de Carlesi en su papel de narrador viene corroborada por los cambios introducidos en los epígrafes de los Tratados (recuérdese lo dicho en el punto III.2.1. de este trabajo) y la inclusión del primer capítulo de la Segunda

Parte del Lazarillo unido a los aparecidos en la edición de 1554. Precisamente lo que él traduce:

"chi potrà narrare un caso "y ¿quién podrá escribir un infor=
così funesto, una sfortuna tunio tan desastrado, y acaeci=
così grave..."(07.01/76) miento tan sin dicha..." (pág. 91).

Esas palabras, unidas a todo el resto, es lo que altera el difícil pero conseguido equilibrio entre narrador y protagonista en la novela original haciendo que en italiano no sean coincidentes.

En ese cómpito que tiene el traductor de acercar el texto al encuentro del lector²¹ aquí toma una importancia considerable dado que los cambios que se introducen son tan definitivos que llevan a darle al primero el cómpito del narrador con el resultado final de un nuevo producto artístico. Cobran especial relieve en el texto en la L² los fragmentos discursivos que comunican una visión de la realidad ajena y desconocida al lector. En la presentación de Lazzarino como protagonista Carlesi se sirve de las indicaciones que éste da a "Vuestra Merced" para ofrecer una nota informativa a sus lectores diciendo:

21. Recuérdese lo dicho en el capítulo segundo sobre los caminos que puede adoptar el traductor y en concreto la teoría de Schleiermacher sobre las dos posibilidades que se tienen en la traducción literaria: mover al lector hacia el escritor o -lo más corriente- hacer que éste se exprese en la lengua de aquél.

"...son figliolo di Tommaso Gonza=	"...hijo de Tomé González
les e d'Antonia Perez. abitanti di	y de Antona Pérez natura=
Tejares, villaggio dei dintorni di	les de Tejares, aldea de
Salamanca"	(07.01/3) Salamanca" (pág. 12).

Estas descripciones referenciales a la geografía española tienen como fin el suplir el desconocimiento que puede tener el lector²² o simplemente recordar que se trata de este lugar y no de otro:

"...poco a poco con l'aiuto	"...di conmigo <u>en esta insigne</u>
della gente caritatevole ar=	<u>ciudad de Toledo</u> , adonde, con
rivai <u>in questa famosa città</u>	la Merced de Dios..."
<u>di Toledo"</u>	(07.01/36) (pág. 71).

Esta es una clara advertencia por parte del traductor para que su lector localice el lugar, y una vez situado, pueda hacer simple referencia traduciendo lo que exactamente dice en el texto, es decir:

22. A veces si es un lugar del todo desconocido, Carlesi en más de una ocasión hace un periodo independiente que le sirve para situar la escena. En el ejemplo que sigue la "villa" pasa a ocupar un marco espacial más grande ("città") en el que es de esperar que esté incluido un espacio más pequeño ("mesón") que no traduce:

"Eravamo a Escalona, città del	"Estábamos en Escalona, villa
ducato di questo nome..."	del duque della, en un me=
(07.01/15)	són..." (pág. 38).

<p>"Nel medesimo anno il nostro vittorioso imperatore fece il suo ingresso in <u>questa illustre città di Toledo</u>" (07.01/73)</p>	<p>"Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en <u>esta insigne ciudad de Toledo</u> entró..." (pág. 135).</p>
--	--

A la misma razón se debe la traducción del término español "lugar" por otros en italiano más precisos que el correspondiente literal ("luogo", "posto", etc.) y que orientan al lector sobre el tipo concreto de espacio:

<p>"Successe che passando per un <u>villaggio</u> chiamato Almoron..." (07.01/14)</p>	<p>"Acaesció que, llegando a un <u>lugar</u> que llaman Almorox..." (pág. 36);</p>
---	--

<p>"...faceva la corte a due donne del genere di quelle di cui v'è abbondanza in quel <u>posto</u> [...] nella piena convinzione che non mancherà qualcuna che fornisca loro da mangiare, tanto vi sono abitate per la libertà degli Hidalgo del <u>paese</u>" (07.01/44)</p>	<p>"vi a mi amo a gran recuesta con dos rebozadas mujeres, al parecer de las que en aquel <u>lugar</u> no hacen falta [...] con confianza que no ha de faltar quien se lo dé, según las tienen puestas en estas costumbre aquellos hidalgos del <u>lugar</u>" (pág. 85);</p>
---	--

"Il giorno seguente non sentendomi abbastanza sicuro seguitai a fuggire fino a che giunsi in un luogo chiamato Maqueda..." (07.01/21) "Otro día, no pareciéndome estar allí seguro, fui= me a un lugar que llaman Maqueda..." (pág. 46).

El dejar los nombres propios de lugar -a diferencia de lo que hace con los de persona- con la misma grafía española representa una parte importante de ese "mundo exótico"²³ que atrae al lector y que como algo desconocido y que no le pertenece, debe distanciarse de la coordenada espacial en la que está.

Los modos para producir ese alejamiento son varios. Por ejemplo el empleo de un adverbio de lugar que está lejos tanto del que habla o escribe (aquí el narrador) como del que escucha o lee (el lector):

23. Recordemos las palabras del Prof. Meregalli sobre el ideal que toda traducción literaria debería perseguir: "una traducción que no parezca traducción, que parezca un texto concebido, desde luego, en la lengua de llegada; y que al mismo tiempo conserve todo lo característico del mundo exótico que ha producido el texto original". MEREGALLI F., "Sobre la traducción literaria", art. cit., pág. 167.

Un caso aparte de nombre de lugar transcrito al italiano con la correspondiente grafía italiana es "La Vecchia Castiglia":

"«L'affare è buono» aggiunsero essi. «E dov'è il suo paese?» «Nella Vecchia Castiglia»" "-Por Dios, que está bueno el negocio- dijeron ellos- ¿Y a dónde es su tierra? -De Castiglia la Vieja..." (pág. 109).

(07.01/58) Esto se debe a que es un nombre que tiene una traducción totalmente difundida y aceptada en el uso corriente de la lengua como "Parigi" por "Paris", por ejemplo.

"Quando si uscì da Salamanca, la sua idea era d'andare a Toledo, perché diceva che la gente là è più ricca" (07.01/14) "Cuando salimos de Salamanca, su motivo fue venir a tierra de Toledo, porque decía ser la gente más rica" (pág. 35).

El mismo efecto en el lector tiene el demostrativo "quello" que se coloca en italiano en lugar de "esta" por la misma razón del distanciamiento:

"Il sabato si mangiarono in quel paese delle teste di pecora..." (07.01/22) "Los sábados cómense en esta tierra cabezas de carnero..." (pág. 50).

III.4.2. El momento de la escritura.

Fruto también del importante papel del traductor en el Lazzarino da Tormes hay que considerar el tiempo de la narración y, puesto que es un relato autobiográfico en español, el momento de la escritura.

En la novela italiana se advierte una unidad temporal que une los capítulos que publicó Carlesi en 1902 pensados en un protagonista niño de unos nueve años que recuerda su reciente infancia desde un presente especificado en la novela con los datos que da en la presentación de sí mismo. Remito de nuevo a las palabras de Lazzarino:

"...son nato nel fiume Tormes,	"Mi macimiento fue dentro
ragione per cui mi son buscato il	del río Tormes, por la cual
soprannome che ho attualmente"	causa tomé el sobrenombre"
(07.01/3)	(pág. 12).

En esos primeros capítulos se ha eliminado toda referencia al momento en el que en la novela española se localiza el motivo de la escritura (el final del Tratado séptimo: ("Como Lá-

zaro se asentó con un alguacil, y de lo que le acaesció con él").

Y así, con el ciego falta la correspondencia temporal entre lo que Lázaro narra y ese momento presente desde el que lo hace:

"Fu tale il colpo, che ne
perdetti i sensi e che i
pezzi del boccale, frantu=
mati sulla mia faccia, mi
ruppero il viso in più par=
ti e mi buttaron giù i den=
ti che mi mancano ancora"

(07.01/12)

"Fue tal el golpecillo, que me
desatinó y sacó de sentido, y el
jarrazo tan grande, que los pe=
dazos dél se me metieron por la
cara, rompiéndomela por muchas
partes, y me quebró los dientes
sin los cuales hasta hoy día me
me quedé"

(pág. 33);

"Le profezie del ceco si son
sempre avverate e, quando mi ri=
cordo di quell'uomo, sento rimor=
so dei dispiaceri che gli ho da=
to..."

(07.01/18)

"mas el pronóstico del ciego
no salió mentiroso, y des=
pués acá muchas veces me a=
cuerdo de aquel hombre..."

(pág. 43).

Concebida la historia como una sucesión de "avventure" la narración no llega, como en el Lazarillo, hasta el momento de la escritura en el que se nos habla del 'caso' y se cierra el ciclo narrativo sino que se presenta como una estructura

abierta que además pasa, como hemos visto, por el desplazamiento de la perspectiva del narrador.

De hecho, curiosamente en el texto de Carlesi no aparece la última frase del Tratado séptimo (capítulo octavo en italiano): "Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna" (pág. 135) con lo que se evita cerrar el círculo que da fin a la obra y la coloca, respetando el original, al principio del capítulo siguiente, primero de la Segunda Parte, pero con una pequeña modificación:

"In quel tempo io avevo rag=	"Pues en este tiempo esta=
giunto l'apogeo della felici=	ba en mi prosperidad y en la
tà e della fortuna"	cumbre de toda buena fortuna"
(07.01/74)	(pág. 135)

siguiendo así en un pasado del que es posible sacar más partido y seguir recordando nuevos episodios.

Lázaro de Tormes como Guzmán escriben desde el final de un proceso en el que el futuro no cuenta mientras que el de Lazzarino da Tormes queda abierto. Más aún, en esta novela el acto de escribir no es la culminación de un proceso sino una pausa en medio de algo que se considera inacabado ("avventure").

Desde otro punto de vista, la inclusión de la Segunda Parte en la traducción lleva a Carlesi a decir:

"Già nella anonima seconda parte dello stesso Lazzarillo noi, col cambiamento del protagonista in tonno, siamo trascinati attraverso questa reminiscenza d'Apuleio su tutt'altra strada" (06.01/463).

Efectivamente en el Asno de Oro de Apulëyo se describe el viaje del protagonista Lucio visto como proceso de metamórfosis. Aquí el camino de la vida se confunde con el camino real de las peregrinaciones y el vagabundaje por el mundo es entendido como viaje de la vida, como camino de la existencia del hombre. Lucio, el protagonista, se enfrenta a una serie de aventuras que lo llevan a la creación de una nueva imagen, un personaje purificado y regenerado. Todas las peripecias que vive en sus peregrinaciones se entienden como penas a las culpas cometidas. Piénsese que Lazzarino con el ciego emprende también un viaje:

"Cominciammo il viaggio, durante il quale egli andava insegnandomi il sistema del mestiere e trovandomi un ragazzo sveglio, si congratulava..." (07.01/8)

"Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza; y como me viese de buen ingenio..."

(pág. 23).

Las aventuras de Lazzarino, duraderas cuanto la vida del personaje, representan el viaje que aquí no es purificador sino de un continuo sucederse de errores y penas²⁴.

Recuérdese, por otro lado, que Carlesi tradujo con enorme éxito la obra de Apuleio (51.01) y que en varios escritos de «La Nazione» retorna el tema del vagabundaje como el viaje de la vida.

24. A propósito del Asno de Oro dice Bajtin:

"Del romanzo prima di tutto è caratteristica la fusione della vita dell'uomo (nei suoi momenti cruciali) col suo effettivo cammino spaziale, cioè con le sue peregrinazioni. Qui si dà la realizzazione della metafora della "vita come cammino". Il cammino attraversa un paese noto natio, nel quale non c'è nulla di esotico, estraneo e straniero [...] La partenza dalla casa natia per intraprendere un viaggio e poi ritornare in patria sono di solito le tappe delle età della vita (parte un giovane e ritorna un uomo maturo)". BAJTIN M., Estetica e romanzo, Torino, Einaudi, 1979, pág. 267.

III.5. Desde el contesto.

Tradicionalmente se ha entendido el contexto como la problemática ambiental que estaba reflejada en la obra literaria y desde la que se realizaban algunos enfoques destinados a demostrar la filiación entre ficción literaria y realidad.

Cesare Segre, en el esquema propuesto en el punto II.3.1. de este trabajo, prefiere hablar de contexto cultural a la hora de llevar a cabo un estudio de los textos partiendo de los puntos que los definen ("Discorso", "Intrigo", "Fabula", "Modello") bien desde el eje sincrónico, bien desde el diacrónico.

Pero como vimos en el capítulo sobre el problema de la traducción (I.2.2.), el contexto cultural se enmarca dentro de una totalidad más amplia que abarca también la serie histórica correspondiente al país de la lengua en la que se hace una traducción.

Hablando, pues, de traducciones, me parecen más acertadas las ideas de Van Dijk cuando a lo ya dicho más arriba (véase el punto III.3.1.), define el contexto como:

"...la realtà ambientale nella quale i testi letterari sono generati e recepiti. Questo ambiente -un concetto sinonimico ancora abbastanza vago- può essere un ambiente psicologico qualora noi rivolgiamo la nostra attenzione soprattutto alla produzione (scrittura, ecc.) e ricezione (lettura, ascolto, interpretazione) di testi da parte di soggetti individuali"¹.

En el estudio de una traducción y por esa doble faceta que engloba de recepción y de producción, no podemos pasar por alto esa realidad ambiental en la que el texto de la L¹ se recibe y se traslada con las nuevas formas a la L².

Para entender el significado del Lazzarino da Tormes es necesario tener conocimiento del ambiente histórico y cultural que caracterizó a la sociedad italiana de los primeros años del siglo XX y desde el que el traductor constituye su propia "grammatica" definida por Terracini como:

"...una rigida opposizione di ambienti culturali che è condizione necessaria del tradurre, si riverbera dunque in un'infinita serie di opposizioni formali che il traduttore deve superare nell'atto

1. VAN DIJK J. A., Per una poetica generativa, cit., pág. 187.

stesso in cui stabilisce le sue equivalenze di contenuto"².

Tanto los capitulos publicados en la «Medusa» en 1902 como la traducción completa de 1907, son inseparables del ambiente político y cultural de Florencia en los años de la Italia "paciosa e bonaria" que presidía el Primer Ministro del Interior Giovanni Giolitti³.

La protesta del 5 de mayo de 1898 por la subida del precio del pan y por la carestía de la vida; las primeras huelgas políticas que movilizaron a los trabajadores de la empresa "Nuovo Pignone" el 29 de agosto de 1902; las jornadas revolucionarias de 1904; las luchas electorales que enfrentaban a socialistas contra "L'Unità cattolica"; las elecciones administrativas de 1907 que terminaron con la instalación en Palazzo Vecchio de la primera junta de izquierdas, son algunos de los momentos que agitaron la vida de Florencia con la llegada del nuevo siglo.

Inseparable de estos acontecimientos históricos fue el nacimiento de fermentos innovadores en el campo del arte y de la cultura, desde el nacionalismo de revistas como «Regno» al intelectualismo de «La Voce» pasando por el futurismo en todas sus expresiones.

2. TERRACINI B., Il problema della traduzione, cit., pág. 40.

3. Sobre la edad giolittiana (1898-1915) véase el texto ya citado de ANONIMO FIORENTINO, Firenze giolittiana, especialmente lo referente a los primeros años (págs. 21-54).

Además de los hechos históricos que caracterizaron este momento, debemos tener también presentes otros dos aspectos sin los cuales difícil es entender el mundo social que aparece en la traducción del Lazarillo. Me refiero a la importancia que tuvo el Partido Socialista en aquellos años y a los cambios que se operaron en la organización de la sociedad florentina.

El Partido dei Lavoratori Italiani", o también "Partito Socialista", se fundó en Génova en 1892 y en 1906 se amplió con la llamada "Confederazione Generale del Lavoro" que unía a las distintas organizaciones sindicales.

El socialismo de principios de siglo debe ser entendido no sólo como la construcción de un movimiento de solidaridad, sino también como un fenómeno intelectual e ideológico en el que Florencia tuvo un papel importantísimo como lugar de paso de la intelectualidad europea. De hecho, el denominado "socialismo fiorentino" promovió la huelga de 1902 en solidaridad con los trabajadores de la industria siderúrgica "Nuovo Pignone", pero también se encargó de empresas que tenían como finalidad la culturización de las masas obreras⁴.

Los cambios sociales operados al compás del avance cada vez más acentuado de la industrialización, dieron como resultado la fundación de las "Università Popolari" (después conocidas como

4. La conocidísima editorial Nerbini de Florencia llevó en aquellos años una labor de cientos de títulos en la colección «Biblioteca Educativa Sociale».

"Università Libere")⁵ que respondían a la necesidad de superar el binomio cultura-pueblo en favor de una culturización de las masas y apoyadas por la corriente positivista de fines del siglo XIX que trataba de conciliar la cultura con el pueblo siguiendo la idea de que el progreso -civil, económico y social- era hijo de la ciencia.

En 1904 se celebró en Florencia el primer "Congresso Nazionale delle Università Popolari". Dos años más tarde se creó la "Unione Italiana dell'Educazione Popolare", que promovía una preparación de carácter general y una obra de sensibilización cultural.

En base a ese intento de llevar la cultura al pueblo, de llevar la escuela al nivel de la vida, hemos de entender muchos de los proyectos que en el campo literario se realizaron en estos años y en concreto en el de las traducciones.

En 1909 Prezzolini, preocupado por la situación en que vivían los emigrantes que venían del sur de Italia a las zonas del norte y pensando en quiénes habían de ser sus lectores, traduce obras de Swift (1667-1745) por la actualidad que adquieren sus escritos en aquel momento:

"...i preti avari e le donne poco virtuose e i giudici che sono tali soltanto per l'abito che in-

5. Cfr. ROSADA Anna, Le Università Popolari, Roma, Editori Riuniti, 1978.

dossano, e gli altri personaggi disegnati dallo Swift. Che importa poi che al caffè si beva birra o vino, che l'elegantone abbia fiocchi sul mantello o ghette alle scarpe, che le donnine portin fronzoli di Francia o costumi alla direttorio, che i sacerdoti seguan la Chiesa anglicana o quella di Roma? Il vizio umano o la virtù rimangon sempre gli stessi e il frizzo o la lode non badano ai panni che gli uomini vestono"⁶.

Bajo la misma premisa actúa Carlesi y su traducción del Lazarillo, como años más tarde la del Quijote, son un modo de protesta hacia ciertos aspectos de la sociedad italiana presentes también en las obras españolas.

La italianidad que encuentra en el Quijote⁷, existe también en las páginas del Lazarillo: a la descripción de tipos y ambientes hecha por el "pezzente", se suma la crítica a la amistad del protagonista con los alemanes:

"Anche in me sarà forse questione di nazionalismo, e ricorderò che troppo furono da 'quei signori' -così li

6. PREZZOLINI G., "Sul modo di tradurre Swift", en SWIFT J., Libelli, Lanciano, Carabba, pág. 20.

7. Dice Carlesi en una carta a Papini al poco tiempo de la publicación del Don Chisciotte:

"Entrando poi in merito mi arrischio a dirLe che io vo più in là di Lei e penso addirittura ad una certa italianità del Don Chisciotte..." (12-X-1934).

chiama Lazzarillo- accarezzate le spalle in una maniera ben diversa, e che essi, venuti per strozzare il Papa, non potendo far altro, si dettero a strozzare molti fedeli cattolici. O forse avrò sempre nel naso quel «fango», quel «veleno», quella «peste» che Don Abbondio e Perpetua ritrovarono in casa dopo il passaggio e la dimora dei legittimi discendenti di quei signori; e anche non vi sarà dubbio che, entrando in Ispagna come amici e in Italia come nemici, diverso fosse il loro modo d'agire..." (06.01/455).

Crítica social y política^a trasladada a la realidad histórica y social de Italia en 1902 y 1907 para retratar con nuevos ropajes esos vicios humanos que, como decían las palabras de Prezzolini, son comunes a la sociedad inglesa del siglo XVIII en la obra de Swift o a la española del XVI en las páginas del Lazarillo de Tormes.

Entre el ambiente de la España de 1554 y el de Italia de 1902 hay una característica común: los cambios que se producen en ambas sociedades y por los que ellas han visto alterados sus respectivos órdenes económicos y demográficos, en la primera hacia una cultura urbana y en la segunda hacia una sociedad industrializada.

8. Recuérdese que el título del artículo que escribí sobre el Lazarillo dice: "Politica e verismo in una novella spagnola del XVI secolo (06.01).

Ese desconcierto que prueba el autor del Lazarillo ante las caras que puede mostrar la Fortuna⁹ ya había sido expresado antes por Fray Antonio de Guevara cuando dice:

"Como es el mundo nuevo, assí son las invenciones nuevas, y las novedades que han hallado son un nuevo hablar, un nuevo jugar, un nuevo banquetear, un nuevo vestir, un nuevo negociar y aun un nuevo engañar"¹⁰.

Un mundo nuevo que Carlesi traslada a su Florencia¹¹ retratada por Prezzolini en estos términos:

Il vecchio fiorentino esiste ancora, quello di Stendhal; ma oggi c'è il nuovo [...] In questi ultimi anni c'è stato un movimento insolito di affari. Si sono fondate molte società anonime, per birra, per pasticcerie, per cererie, per automobili, per ogni sorta d'impresе. E intorno alle società anonime

9. "...y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que siéndoles contraria, con fuerza y mafia remando salieron a buen puerto" (pág. 11).

10. GUEVARA, Fray Antonio de, Menosprecio de Corte y alabanza de aldea, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pág. 19.

11. Las nuevas generaciones, no sin un matiz irónico, empleaban el término de "Firenzina" para referirse a la ciudad de los Peruzzi, los Ricasoli y Torrigiani, de las grandes familias de la vieja aristocracia que habían dejado de existir y daban paso a la incipiente burguesía

sono fioriti gli affari avvocateschi e gli intrighi di banca. Si sono veduti degli alti e bassi di borsa. Si parla di fortune improvvise, fatte con metodi troppo più rapidi del risparmio. La gente è uscita per le strade, se non più elegante almeno più vistosa. Le botteghe sono state più frequentate. I principali caffè han creduto bene di prender quella veste alla tedesca che sembra fatta per i «parvenus»..."¹²

Florenzia como todas las ciudades ha sufrido el problema de la emigración de la gente del campo de las regiones cercanas o incluso del sur de Italia. Con la "gente nuova" llegaron también las "mode nuove". La vieja aristocracia que caracterizó la ciudad fue sustituida por la pequeña burguesía contra la que Carlesi siempre se manifestó adverso. En el Diario de Papini, refiriéndose a una reunión en su casa el 13 de diciembre de 1942, leemos:

Solita conversazione in casa mia. Cicognani e Frazzi sostengono che bisogna abolire la proprietà

12. PREZZOLINI G., "I miei fiorentini", en Vo II (1910), pág. 69.

immobiliare. Carlesi e Lisi sono accaniti contro gl'industriali"¹³.

La insistencia de Carlesi en su traducción en repetir términos como "servo", "servizio di", "servitore", "padrone", "mestiere", para indicar el tipo de relación que el protagonista tiene con sus protectores, remite sin duda a esa realidad social de los asalariados en los pequeños centros fabriles que en los alrededores de Florencia y en la vecina Prato se crearon.

El mundo real de la España de mediados del siglo XVI se traslada al de Florencia, capital de la Italia unida, para servir de espejo a los problemas de una sociedad en continuas agitaciones.

Carlesi, así como los jóvenes de los años 1900, sentía el caos y el escepticismo de una generación a la que Papini retrataba con estas palabras:

"Ci manca un'unità di dottrine filosofiche, ci manca la fede, la costanza: chi si rifugia nel suo utilitarismo, chi nell'arte aristocratica, chi in vecchi ideali politici tramontati. Non c'è unità, non c'è azione, non c'è meta. Siamo scettici e pes-

13. PAPINI G., Scritti postumi. Pagine di diario e di appunti, op. cit., vol. II. pág. 100.

simisti; indifferenti o ottimisti, incoscienti; siamo nevrotici, strani, anormali, prodotto di generazioni che hanno troppo fatto..."¹⁴.

Había una necesidad de dar cuenta de este pesimismo y de protestar contra una realidad que se mostraba ajena al individuo. El mismo Papini recuerda las grandes promesas que se habían dado desde los años de la "Italiotta" de finales de siglo o "l'età favolosa" y, por otro lado, también la triste realidad de pobreza y miseria que caracterizó al nuevo siglo. Habla de Mario Palazzi, un poeta pobre que vivía en la calle y que hacía poesías para las ocasiones. Dice Papini que de él aprendió las primeras palabras de descontento y decaimiento que se respiraba en la sociedad y que decían:

"Al tempo dei Medici
un quattrin facea per sedici.
Ma ora coi Lorena
se si desina non si cena.
Venuto Emanuele
non siamo che ossi e pelle"¹⁵.

14. PAPINI G., Passato remoto. 1885-1914, Firenze, L'Arco, 1948, pág. 21.

15. Ibid., pág. 49.

Aquí radica el interés que una obra como el Lazarillo podía tener en la sociedad italiana de entonces. Como "traducción literal" poco hubiera comunicado a un lector interesado por problemas concretos y muy cercanos. Como "rifacimento", "ammodernamento", "travestimento" del texto original ofrecía mucho más interés.

Esa nueva creación suponía el traslado de un español del siglo XVI, considerado como actual, a un italiano del XX y también la creación de un nuevo marco en la novela, de unos nuevos personajes cuyos modelos literarios estaban en la pura ficción (Pinocchio) y en el mundo real de los dramas rusos (I Vagabondi de Gorki).

El pesimismo que se respira en lo que cuenta Lázaro encontró en Carlesi un interprete perfecto. La vida afanosa de este pregonero de Toledo aún sirve al joven Carlesi como motivo para intentar cambiar la realidad. El constante caer del protagonista y el reconocimiento del error son portadores del mensaje de la fábula.

Pero con Don Chisciotte en 1933 las esperanzas se han visto frustradas y el único refugio que cabe es el idealismo.

IV. CONCLUSIONES.

A modo de esquema y como resumen de lo expuesto hasta ahora, quisiera referirme a dos puntos que completan lo que hemos dicho sobre Carlesi en su tarea de "traduttore fedele-traditore cosciente"¹:

A.- Su idea de la traducción.

B.- Su concepción del género picaresco y su aportación final a la débil corriente del Hispanismo italiano de inicios del siglo XX.

A.- Parte Carlesi de la idea de que la Literatura, además de producto artístico, tiene una función social: la de culturizar al "popolo" elevando el nivel de sus intereses y haciendo que sea consciente de su propia realidad².

1. El título que he dado a este estudio juega con la conocida ecuación "traduttore"="traditore" que los diccionarios italianos recogen como proverbio toscano pero que como ha puesto de manifiesto Gianfranco Folena se documenta por primera vez en La Deffense et illustration de la Langue Française de Joaquin du Bellai (1549) en donde de los "mauvais traducteurs" se dice que son "...vraiment mieux dignes d'etre appellés traditeurs que traducteurs". En FOLENA G., "Volgarizzare e tradurre. Idea e terminologia della traduzione nel medio evo italiano e romanzo all'umanesimo europeo", en La traduzione. Saggi e studi, cit., págs. 59-120, pág. 59.

2. Como tipo de Literatura que compagina la instrucción de los lectores con lo deleitable de las historias, Carlesi coloca las fábulas clásicas: "Le favole non hanno altro oggetto che correggere i difetti degli uomini" (04.06/45) dirá en la introducción a la edición que hizo para la juventud de las Fábulas de Fedro. Y en este sentido enfocó también el

En vista de que ese 'pueblo' está acostumbrado a leer mala literatura de evasión, el intelectual tiene el deber —si no la obligación— de hacer llegar las ideas de los grandes escritores a un número de lectores cada vez más amplio.

Para la que Carlesi llama "la ciuca Italia" que se embebe de autores como Montépin e Sue³ se despierte, hay que rescatar los contenidos de la vieja literatura que también pueden interesar y ser actuales para un público que la desconoce:

"...ma in attesa che questa letteratura si formi io, ripensando a certe mie letture di vecchia letteratura mi dicevo: «Eppure qui sarebbero a profusione elementi di carattere popolaresco!» Perché questi libri non hanno presso il popolo la diffusione che dovrebbero avere o gli sono addirittura sconosciuti?" (30.01/VIII)

comentario que escribió a Pinocchio (42.01), visto como la unión de fábula (por lo que de moralizante hay en la conversión final de la marioneta) y de realidad (la figura del niño de la calle, del "bighellone" presente en muchos cuentos para niños): "...Geppetto [...] esce del tutto dall'agile favola di costruttore di marionette per entrare nella realtà quotidiana del nonno, che si spoglia e trema di freddo per rivestire i nipotini" (42.01/45).

3. Del novelista francés J. A. Montépin (1824-1902) se hacían repetidas traducciones de su Les pirates de la Seine (1862) al igual que de E. Sue (1804-1857), convertido en uno de los escritores más admirados en toda Europa por su Le Juif Errant (1844).

Estas palabras, dichas a propósito de un escritor italiano, Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873) de quien elaboró sus Travestimenti guerrazziani⁴ acomodando la lengua y el estilo difíciles a unas formas claras y asequibles a todos, sirven para el Lazzarillo de Tormes, con la diferencia de que hay aquí también una labor de traducción o traspaso de lenguas, pero en definitiva

"Ammodernamento è in sostanza lo stesso che traduzione, e la traduzione ha diritti secolarmente stabiliti alla propria esistenza letteraria, né accenna a morire" (30.01/X).

Modernización pues de la forma ("accidente") dejando inalterado el contenido ("sostanza") ya que

4. Incluye tres obras de Guerrazzi: La vendetta paterna, Veronica Cybo y Storia di un moscone. (Racconto corso).

Carlesi, en la adaptación de los textos, elabora la historia que se narra como si él fuera un narrador intermediario entre las palabras dichas por el autor y el público. De esta manera introduce Veronica Cybo:

"E'una storia molto terribile quella che adesso io racconto e che ha principio nella villa Salviati posta sopra uno dei bei colli che circondano Firenze" (30.01/59).

O así da fin a Storia di un moscone:

"Qui finisce la Storia di un moscone, quale io la ricavai dal manoscritto dell'esule italiano" (30.01/175).

Fórmulas que recuerdan las empleadas en las fábulas de tradición oral y en los cuentos para niños como hemos visto arriba (véase el punto III.2.) y que aplicará también en el Lazzarino.

"se quei racconti fossero scritti come si parla sarebbero una lettura da far tutta d'un fiato... Armato di questa convinzione personale ioi mi son detto: «Perché non si dovrebbe poterli rimondare, ritradurre e talora anche rifare in una prosa viva e corrente?» (30.01/IX)

La misma convicción que manifestaba Prezzolini al traducir Libelli de Swift⁵ y cuyo trabajo se constituyó en un modelo de otras hechas de textos de literatura española⁶.

Esta idea de hacer populares las obras de literatura fue uno de los pilares en los que se basó la cultura italiana de las primeras décadas del siglo. De ahí la importancia que se dio a la traducción como modo de transmitir los valores inmortales de las grandes obras y que acabó siendo lo que se llamaba la

5. "La mia traduzione è infedele. Ma siccome questo è un fatto di tutte le traduzioni, non debbo fare scuse speciali. Però la mia traduzione, più o meno fedele dal punto di vista letterale, si presenta come un tentativo di diversificazione nella infedeltà a tutto beneficio, bene inteso, del pubblico. [...] Si traduce, non è vero?, per qualcuno; ed io traduco per un pubblico che non è quello inglese dell'autore e non è neppure l'italiano di cinquanta o di dugento anni fa, ma di oggi". PREZZOLINI G., op. cit., pág. 19.

6. PILLEPICH publicó en 1925 una curiosa traducción italiana de algunas obras de Unamuno titulada La Sfinge senza Edipo (Milano, Corbaccio, 1925) basándose precisamente en la técnica empleada por Prezzolini por el texto de Swift. Véase BOSELLI C., "I libri di cui si parla. Spagna", en LG VII (1925), págs. 376-8.

"esterofilia" para referirse a las preferencias y los gustos del público⁷.

Ya desde finales del siglo XIX la mayoría de los críticos se hacía eco de un vacío cultural y apelaba no sólo por una literatura popular⁸ sino también por una prosa simple y desprovista de artificios⁹.

Un estudio detallado de la lengua de Carlesi en el Lazarillo daría como resultado el empleo de unas formas que se identifican con la norma toscana en los años en que Florencia, capital de la Italia unida, era además la "capitale della lingua". A esto se une una "lingua del traduttore" suya, un idiolecto propio, pensado en quienes habían de ser los receptores últimos de la obra: un público amplio, que abarcaría desde el público infantil hasta personas cultas que conocieron la novela original. De ahí que el estilo sea simple y falto de ornamentos; al contrario abunda en expresiones coloquiales, frases hechas, refranes y fórmulas del hablar diario.

El juego de oposiciones formales entre las dos lenguas se inclina hacia la solución llamada 'anexionista' por la que una traducción

7. Véase la situación que a propósito del Quijote en la traducción de Carlesi expone CHIARINI Luigi en "Il vero e il falso Don Chisciotte", art. cit.

8. Véase por ejemplo BONGHI R., Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia (de 1855), Milano, Marzorati, 1971.

9. Carlesi comparte las ideas expresadas por BORGESE G. A., "Il senso della letteratura italiana", en NA, vol. CCLXIX (1930), págs. 20-40. Cfr. también PROVENZAL D., "Del tradurre dall'italiano in italiano", en FL VII (1929), pág. 1.

"...tende ad identificare, ad assimilare alla lingua-cultura propria la lingua-cultura altra, annullando la distanza storica, sociale, culturale tra i due sistemi, con una fittizia soppressione dell'alterità: sicché il testo d'origine viene completamente assorbito dal testo d'arrivo, e il suo codice non è più minimamente rintracciabile nel testo tradotto"¹⁰.

B.- No hay que olvidar que entre el Carlesi de 1902 y el de 1907 media una gran distancia. Los primeros capítulos para la «Medusa» fueron un primer acercamiento que tal vez realizó como mero ejercicio para poner en práctica sus conocimientos de español. Dino Provenzal recuerda en esos primeros años la imagen de un Carlesi autodidacta:

"Molti anni fa, quando sedevamo sugli stessi banchi alla scuola di Guido Mazzoni, con tanta roba che avevamo da studiare e letteratura italiana e latino e greco e filosofia, ci pareva tempo perso quello che il Carlesi dedicava a imparare lo spagnolo. Lui ci lasciava dire e poco dopo traduceva il Lazarillo

10. LANCIANI G., "Considerazioni sulle traduzione letteraria", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas, cit., págs. 147-50, pág. 149.

 Un libro eterno!

DON CHISCIOTTE

DI
CERVANTES

Nuova traduzione integrale di
FERDINANDO CARLESI

PER LA
**BIBLIOTECA
ROMANTICA**

DIRETTA DA
C. A. BOCCACE

Cervantico

è definito dagli spagnoli
tutto ciò che è brillante
arguto e
saporito



Cervantes .

lo scrittore
meno accademico
di Spagna



4) Publicidad de la primera edición de la traducción
del Quijote hecha por Carlesi.

di Tormes. Il giovane che aveva fatto italiano il gioiello della letteratura picaresca, divenuto maturo, ha affrontato una maggiore battaglia: ha voluto regalare all'Italia una versione del Don Chisciotte"¹¹.

Por estas palabras y por la escasa experiencia que contaba el joven pratés en el mundo de las Letras, deduzco que lo de 1902 fue una prueba en la que se trataba de hacer una especie de adaptación o, mejor dicho, modernización de la novela española de 1554 al italiano de entonces, siguiendo la que podía haber sido también una interpretación, es decir una lectura del Lazarillo como cuento para niños.

En 1906 sin embargo, el traductor se documenta y decide seguir la empresa que dará como resultado un año más tarde la Vita e avventure di Lazzarino da Tormes.

¿Qué idea tenía entonces de lo que era el género picaresco y de dónde le venía?

En el artículo de 1906, "Politica e verismo in una novella del XVI secolo" (06.01) -por cierto duramente atacado por la crítica que le prestó atención porque parecía ser un plagio de

11. PROVENZAL Dino, "Don Chisciotte in italiano", en GM, 29 marzo 1935.

lo que antes ya había dicho Morel-Fatio¹²-, Carlesi hace una presentación de la obra situándola en el momento histórico-político en el que apareció.

Da cuenta además de las fuentes de las que se sirve para elaborar esas páginas y enfoca toda la visión de la novela desde la convicción de que ésta:

"...ha radice più solida nella sua grande corrispondenza alla realtà del momento" (06.01/454).

Para acabar diciendo que es la única de entre las que se dicen del género picaresco que alcanza el grado de obra maestra y ello por la ironía que subyace en las declaraciones del protagonista y, sobre todo, en el tratamiento despiadado de los representantes de las distintas clases sociales que aparecen. Por lo tanto, mientras el Guzmán de Alfarache es un "libro demostrativo di morale" y el personaje es un vulgar y corriente "birbaccione" al igual que La Pícara Justina, Estebanillo Gon-

12. Cfr. LEONARDON H., reseña a "Ferdinando CARLESI, Vita e avventure di Lazzarino da Tomez, Firenze, Lumachi, 1907", en RCHL, LXV (1908), pág. 12.

Leonardon critica además el que Carlesi haya introducido el capítulo primero de la Segunda Parte:

"...comme faisant partie intégrale du Lazarillo le chapitre des Lansquenets, or ce chapitre est une addiction; en fait c'est le premier chapitre d'une seconde partie parue en 1555, d'auteur également iconnu et très delaissé, sauf ce seul épisode qui subsista, sondé, des la fin du fin du XVI siècle, au roman primitif".

zález y Marcos de Obregón, el "Lazzarillo" es el único que presenta:

"...una grande satira sociale emergente di suo dalla
pura e semplice rappresentazione dei fatti"
(06.01/462).

El punto en común con sus hermanos menores del género sería el hecho de que: "in fondo è principalmente un libro d'avventure" (06.01/464).

La primera característica, con la que llega a otorgar el grado de genialidad a su autor, es lo que hace que sea una obra moderna meritoria de ser colocada a la cabeza de las grandes del Naturalismo y del Verismo.

Ya había anticipado en 1902 que había una estrecha relación entre los "brodiaghi" gorkianos y algunos personajes del Lazzarillo (el ciego y Lázaro).

Lo que en definitiva le llama la atención no es tanto la crítica social que hay en la novela sino el retrato de tipos y ambientes de los más bajos fondos sociales, y por ende del que es el centro de la novela, es decir, de Lázaro de Tormes.

De esta manera Carlesi se suma a toda una corriente en la crítica de la picaresca que ha tratado de definir la unidad del género basándose en elementos de contenido o de tipo temático.

Un ejemplo de esa concepción son las ideas expresadas por Chandler en 1907 ("Literature of Roguery") de las que hemos dado noticia en III.2.2.

La misma caracterización había sido avanzada en un pequeño manual aparecido en Italia en 1882 bajo el título de Letteratura Spagnola y cuyo autor, Licurgo Cappelletti, bien embebido de las ideas francesas de Simone De Sismondi¹³ habla del Lazarillo di Tormes como de la primera novela de una larga serie o género de la "gueuserie":

"...chiamato picaresco (el gusto picaresco), parola che equivale alla «gueuserie» dei francesi. Poche pagine contiene questo libro, ma tutte quante ri-piene di sali e di piacevoli motti, e che offrono descrizioni vivaci e brillanti e una dipintura dei caratteri fatta in modo piccante e ameno"¹⁴.

Precisamente para tratar de salvar esos cuadros demasiado "vivaci e brillanti" de la sociedad que aparecen en el Laza-

13. Las ideas están tomadas de DE SISMONDI S., De la Littérature du midi de l'Europe, Paris, 1813. De este libro se hicieron varias ediciones de traducciones en español y en italiano y siguió siendo el manual utilizado por todos los que se interesaban en la literatura española hasta bien entrados los primeros años del siglo XX.

14. CAPPELLETTI L., Letteratura Spagnola, Milano, Hoepli, 1882, pág. 33.

rillo, Cappelletti le adjudica a la obra el calificativo de "comica" que arrastrará durante algunos años.

En 1906 con la publicación de un fragmento de la traducción de Carlesi, el adjetivo será recordado en el manual de Mazzoni e Pavolini, Letterature Straniere, a la hora de definir la novela como:

"...rappresentazione della vita, dal lato della realtà comica, la novella detta 'picaresca' perché si compiacque mettere in azione le figure dei furbi matricolati"¹⁵.

El mismo tipo de interpretación había hecho Bouterwek en 1812, citado por Carlesi, hablando de Hurtado de Mendoza como del creador de:

"...le genre du roman comique [...] l'interêt comique était rendu plus piquant par le contraste qu'il faisait avec les pompeux romans de chevalerie"¹⁶.

Parece ser que Bouterwek con el adjetivo "comique" se refiere al interés que despiertan en el lector los episodios del

15. MAZZONI G. y PAVOLINI P., Letterature Straniere: manuale comparativo corredato da esempi con speciale riguardo alle genti ariane [sic], Firenze, Barbera, 1906, pág. 188.

16. BOUTERWEK M., Histoire de la Littérature Espagnole, Paris, Benard, 1812, pá. 277.

Lazarillo que, como "Littérature comique", representan de forma magistral una forma de ser y de pensar típicamente hispanas:

"...la littérature comique des espagnols prouve le goût qu'ils ont toujours eu pour les tours d'adresse et les friponneries amusantes"¹⁷.

Más clara a la hora de definir esa comicidad que presenta y caracteriza al género, es la concepción de Fitzmaurice-Kelly, para quien el Lazarillo es un descendiente de los personajes de Juan Ruíz en cuanto todos comparten esa tendencia por observar la realidad que les rodea con cierto cinismo, lo cual, vista la categoría social del que la juzga, provoca en el lector la sonrisa amarga al tiempo que la novela:

"...fixe le type de l'épopée comique en prose, et sa froide concision, son cynisme aigu, son esprit acerbe on porte de beaux fruits. Il établit une mode qui s'étendit aux autres pays"¹⁸.

Pero estas ideas que Carlesi dice tener en cuenta a la hora de traducir su obra no dicen demasiado sobre lo característico

17. Ibid., pág. 276.

18. FITZMAURICE-KELLY J., Littérature Espagnole, Paris, Colin, 1904, pág. 170.

que para él tiene el género picaresco y en concreto el Lazarillo y de cómo esto se refleja en el texto traducido.

En 1907 aparece en Italia otro manual que venía a sustituir el de Cappelletti y en el que la mediación francesa no es tan fuerte. Su autor, Bernardo Sanvisenti, habla de la "pseudo-autobiografía" de Lázaro de Tormes y del tipo de personaje que éste inaugura:

"...il tipo del Picaro che noi potremmo dire del birbo simpatico [...] il quale dovette essere interessante così in Spagna come, e più, all'estero perché in parte ebbe un fondo storico-nazionale; in quanto che molti furono gli spagnoli che con le conquiste in Europa e nel Nuovo Mondo ebbero campo di percorrere quel tipo speciale di vita avventurosa"¹⁹.

"Vita avventurosa" de un "birbo simpatico" es también una de las definiciones que Carlesi repite en su escrito de 1906 con cierta insistencia.

Pero por otro lado no hay que olvidar que él no es un crítico literario ni tampoco un traductor profesional lo suficientemente conocido y que sus intereses son puramente personales.

19. SANVISENTI B., Manuale di Letteratura Spagnola, Milano, Hoepli, 1907, pág. 84.

Es decir, que los resultados a los que llega no pueden decir tanto de la concepción general de la picaresca en aquellos años.

Antes que nada, Carlesi es un perfecto conocedor de su lengua que como traductor encuentra un terreno casi vacío en el campo de las traducciones del Lazarillo y que va a trabajar siguiendo más sus gustos literarios que lo que dicen los estudiosos de la literatura.

Su aportación como traductor consistió en dar a conocer una obra que seguía siendo juzgada por sus aspectos argumentales y que por lo que allí se narra era considerada, en palabras de Papini, como

"...l'espressione più schietta e accessibile della vita del popolo, della vita della strada, dell'avventuriero ragazzo o del gentiluomo infelice"²⁰.

Y en cierta manera vista también con el espíritu con con que se admiraba y se valoraba la novela de Cervantes Don Quijote de la Mancha durante aquellos años²¹.

20. PAPINI G., Amore di Spagna lontana, cit.

21. "...in molta parte romanzo picaresco lo stesso Don Quijote [sigue diciendo Papini] La vita disgraziata, famelica, avventurosa o pazzesca del picaro, diventa in un certo senso il simbolo della vita della Spagna [...] E non simbolo soltanto - perché sappia sentire con cuor di fratello- della Spagna sola, ma di tutta l'umanità disgraziata, battagliante con la fame,

A dar la justa valorización y reconocimiento a las traducciones de Ferdinando Carlesi nos ayudan las palabras de Cesare Pavese desde las que, retrocediendo unos años en el tiempo, entendemos la importancia que tuvo una Vita e avventure di Lazzarino da Tormes poco o mal conocida por los lectores para los que se tradujo.

Y así:

"...il decennio dal trenta al quaranta che passerà alla storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio [...] Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo, è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura politica. L'Italia era traviata, imbarbarita, calcificata, bisognava squoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo [...] Noi scoprimmo l'Italia -questo è il punto- cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna"²².

spinta ora dai sogni fissi ora dalla ricerca umiliante del pane; soimbolo di tutti noi che non abbiamo una vita accomodata e pacifica; di tutti noi Don Chisciotti...". PAPINI G., ibid.
 22. PAVESE C., citado en LAJOLO Davide, Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese, Milano, Mondadori, 1978, pág. 143.

BIBLIOGRAFIA DE LOS ESCRITOS DE FERDINANDO CARLESI

Las voces bibliográficas están ordenadas cronológicamente por fecha de publicación (las dos primeras cifras de la numeración corresponden al año que va especificado arriba).

Tratándose de distintas colaboraciones en la misma revista y durante el mismo año se señala el día, el mes y el número del periódico.

Indicamos además en nota las distintas ediciones y algunas apreciaciones sobre el contenido.

F. C. está por Ferdinando Carlesi y "Marcabruno" corresponde al pseudónimo del mismo nombre.

1897

97.01 "Un curioso accidente".

"Aurea aetas".

«Pro patria» (Numero unico. A beneficio dei prigionieri reduci dall'Africa), Prato, Firenze, 1-I-1897.

Nota. Es un periódico publicado con artículos de estudiantes del Liceo Cicognini de Prato.

1900 (?)

00.01 Epigrafi.

Prato, 1900 (?).

1901

01.01 Sette epistole papali del secolo XII e una lettera di S. Atto Vescovo di Pistoia.

Prato, Autini.

01.02 Versi.

Firenze, Barbera.

1902

02.01 "Massimo Gorki (le ultime traduzioni italiane)".

«Medusa», I, n.28, 10-VIII

02.02 "Per una testata diversa".

«Medusa», I, nn.31-32, 7-IX

02.03 Reseña a: "GORKI Massimo, Wania. Prima versione italiana di Aldo Mario, Milano, Baldini e Castoldi, 1902".

«Medusa», I, nn.31-32, 7-IX

02.04 "Rispetto".

«Medusa», I, n.33, 14-IX

Nota. Es el título de una poesia.

02.05 "La leggenda del sole e del dolore" (fantasticheria allegorica).

«Medusa», I, n.35, 28-IX

02.06 "Lazzarino da Tormes".

«Medusa», I, n.36, 5-X

Nota. Incluye el primer capítulo titulado "Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori" y parte del segundo: "Come Lazzarino si mise a servizio d'un cieco e delle avventure che ebbe insieme con lui".

02.07 "I Vagabondi".

«Medusa», I, n.37, 12-X

Nota. Se trata de la presentación del libro de Máximo Gorki traducido en italiano con el mismo título y publicado en Bari por la editorial Laterza en 1902.

02.08 "Lazzarino da Tormes" (cont.).

«Medusa», I, n.37, 12-X

Nota. Se da fin al capítulo segundo iniciado en el número anterior.

02.09 "Lazzarino da Tormes" (cont.).

«Medusa», I, n.38, 19-X

Nota. Contiene el tercer capítulo que titula "Come Lazzarino si pose al servizio d'un prete e le avventure che ebbe presso di lui".

02.10 "La leggenda dell'onestà" (novella).
«Medusa», I, n.39, 26-X

02.11 "La leggenda dell'onestà" (cont.).
«Medusa», I, n.40, 2-XI

1904

04.01 Sursum Corda.
Prato, Giachetti.

04.02 Origini della Città e del Comune di Prato.
Prato, Alberghetti.
Nota. Es el título de su tesis de licenciatura que
presentó en 1902.

04.03 L'Università pisana a Prato.
Prato, Alberghetti.

04.04 I Mirabeau originari pratesi e il libro del Chiodo.
Prato, Alberghetti.

04.05 CICERO M. TULLIUS, Scelta di lettere famigliari. Con note italiane a cura di Giuseppe Tigri. Edizione riveduta e corretta da F.C.
Prato, Giachetti.

04.06 PHAEDRUS, Le favole. Con note di Atto Vannucci.
Edizione curata da F.C.
Prato, Alberghetti.

1905

05.01 NEPOTE CORNELIO, Le vite. Con note di Atto Vannucci.
Edizione curata da F.C.
Prato, Alberghetti.

1906

06.01 "Politica e verismo in una novella del XVI secolo".
«Rassegna Nazionale», CLI (1906), pp. 450-64.
Nota. Se refiere al Lazarillo de Tormes. Este artículo servirá de introducción a la traducción completa de la novela publicada en 1907 (07.01).

- 06.02 CICERO M. TULLIUS, La Vecchiezza.
Prato, Giachetti.

1907

- 07.01 Vita e avventure di Lazzarino da Tormes (La vida de
Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades).
Firenze, Lumachi.

- 07.02 CICERO M. TULLIUS, L'amicizia. Con note di Giuseppe
Arcangeli e Tommaso Sanesi. Edizione a cura di F.C.
Prato, Giachetti.

1910

- 10.01 Menippeae (racconti).
Firenze, Quattrini.

1913

- 13.01 La noia degli altri (versi).
Firenze, Lumachi.

1918

- 18.01 "Dante e Bologna".
«Il Nuovo Giornale», maggio.
Nota. Es una reseña del libro de LIVI Giovanni, Dante,
i suoi primi cultori, sua gente in Bologna, Bologna,
Capelli, 1918.

1921

- 21.01 Sinossi di storia del risorgimento italiano compilata
su vari testi.
Firenze, Ramella.

1922

- 22.01 SALAVERRIA, J. M., Spirito ambulante. Traduzione dallo spagnolo di Gilberto Beccali e F.C.
Milano, Caddeo, 1922.
- 22.02 UNAMUNO Miguel de, La Sfinge (dramma). Introduzione di F.C. Traduzione di G. Beccari.
Lanciano, Carabba.
- 22.03 UNAMUNO Miguel de, Fedra (tragedia in tre atti).
Introduzione di F.C. Traduzione di G. Beccari
Lanciano, Carabba.

1923

- 23.01 Parole mortali: idee e cose del tempo della guerra e di tutti i tempi.
Firenze, Quattrini.

1924

- 24.01 GOLDONI Carlo, Commedie scelte.
Prefazione di G. Caprin e note di F.C.
San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.
- 24.02 FOSCOLO Ugo, Lettere d'amore (seguite dalle ultime lettere di Jacopo Ortis). A cura di F.C.
San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.
- 24.03 ALFIERI Vittorio, Virginia (tragedia). A cura di F.C.
Firenze, Soc. Edit. La Voce.

1925

- 25.01 Più luce. Romanzo vecchio.
Livorno, Giusti.
- 25.02 VERGILIUS P. M., Dall'Eneide. Passi scelti. Tradotti da
Annibal Caro. Prefazione e note di F.C.
Firenze, Soc. Edit. La Voce.

1926

- 26.01 SHAKESPEARE Guglielmo, Commedie scelte. Introduzione e note di F.C.

San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.

Nota. En la colección «Biblioteca Classica Popolare Italiana».

1927

- 27.01 MONTI Vincenzo, Poesie scelte. Introduzione e note di F.C.

San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.

1930

- 30.01 Travestimenti guerrazziani.

San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.

1931

- 31.01 D'AZEGLIO Massimo, I miei ricordi. A cura di F.C.
San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.

1933

- 33.01 CERVANTES Michele, Don Chisciotte della Mancia.

Traduzione di F.C.

2 vols., Milano-Verona, Mondadori, 1933.

Nota. Pertenece a la colección «Biblioteca Romantica».

A continuación damos relación de las distintas ediciones e impresiones que se hicieron de esta obra. Al año de edición sigue el título, la ciudad, la editorial, la colección o el nombre del encargado de la edición siempre que estos datos sean una variante con respecto a los señalados arriba. Las distintas impresiones de una misma edición están indicadas con el signo << y remiten hacia la izquierda en sentido

retrospectivo. Las nuevas ediciones están indicadas con el signo >> y remiten hacia la derecha en sentido progresivo.

- * << 1934. >> 1942, 1944, 1945, 1950, 1969.
- * >> 1939. Firenze, Nerbini. (Illustrazioni di Gustavo Doré).
- * >> 1950. Verona, Mondadori. «Biblioteca Moderna».
<< 1964.
- * >> 1952. Milano, Mondadori. L'ingegnoso gentiluomo Don Chisciotte della Mancia, di Michele Cervantes Saavedra (illustrazioni di G. Doré). << 1964.
- * >> 1956 Roma, Cremonese. «I Classici Azzurri».
- * >> 1968. A cura di Vittorio Cosimini.
- * << 1974. «I Meridiani». Introduzione di Cesare Segre, note di D. Moro Pini. << 1979, 1981.
<< 1985, 1989 («Oscar Classici Mondadori»).

* >> 1974. Milano, Club degli editori. «I Classici del Club degli editori».

* >> 1981. Bergamo, Euroclub. «Biblioteca Classica».

1934

- 34.01 "I classici Alberghetti".
«L'Italia che scrive», XVII, págs. 260-1.

1935

- 35.01 "Traducendo il Don Chisciotte".
«La Nuova Antologia», LXX, págs. 570-80.

1936

- 36.01 ALFIERI Vittorio, Vita. Con prefazione e note di F.C.
«Biblioteca Classica Popolare Italiana»
San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.

1937

- 37.01 "Come assassinaí La Medusa".
«L'Italia che scrive», XX, págs. 85-6.
- 37.02 Gazzelle. Scenette della vita di tutti i giorni.
Milano, Vallardi, 1937.
- 37.03 FOSCOLO Ugo, Lettere d'amore (seguite dalle ultime lettere di Jacopo Ortis). A cura di F.C.
San Casciano Val di Pesa, Soc. Edit. Toscana.

1942

- 42.01 COLLODI (Carlo Lorenzini), Pinocchio. Con un commento di F.C.
Firenze, Marzocco.

1946

- 46.01 "Gli affamati".
«L'Ultima», I, págs. 50-1.

1947

- 47.01 Reseña a CICOGNANI Bruno, Barucca.
La Nuova Antologia, LXXXII, págs. 416-8.
- 47.02 "Il nostro tempo".
 «L'Ultima», II, p. 30.
Nota. Firmado "Marcabruno".

1948

- 48.01 CALDERON DE LA BARCA Pedro, Teatro. Introduzione di M. Casella. Scelta e traduzione di F.C., Firenze, Sansoni.
Nota. Comprende: La vita è un sogno, La devozione della croce, Il mago prodigioso, Il principe costante, L'alcalde di Zalamea, Tutto è effetto d'immaginazione, La mia dama avanti tutto, Lo scisma d'Inghilterra.
- 48.02 FOSCOLO Ugo, Lettere d'amore. A cura di F.C. Firenze, Nerbini.

- 48.03 "Liturgia dell' 'Auto'".
«L'Ultima», III, págs. 17-20.

1949

- 49.01 ROJAS R., Il Cristo invisibile. Traduzione di F.C.
Firenze, Fussi.

1951

- 51.01 APULEIUS L., La favola di amore e psiche L'asino d'oro.
Traduzione di F.C.
Firenze, Centro amici del libro, 1951.
- 51.02 BECQUER G. A., La croce del diavolo (leyendas).
Traduzione di F.C.
Milano, Rizzoli, 1951.

1952

- 52.01 Reseña a "NERUDA Pablo, Poesie. Traduzione di Salvatore Quasimodo, Torino, Einaudi, 1952".
«Il Ponte», VIII, págs. 1033-4.

1953

- 53.01 Reseña a "Poesia Spagnola del Novecento. A cura di Oreste Macrì, Parma, Creando, 1952".
«Il Ponte», IX, págs. 551-2.

1954

- 54.01 APULEIUS L., Gli XI libri della Metamorfosi. Traduzione di F.C.
Firenze, Sansoni.

1956

- 56.01 "Problemi di traduzione".
«La Nuova Antologia», XCI, págs. 393-402.

- 56.02 "Del tradurre in versi o in prosa".
«La Nuova Antologia», XCI, págs. 179-88.

1958

- 58.01 "Seduzione segreta de I Promessi Sposi".
«La Nuova Antologia», XCIII, págs. 74-82.
- 58.02 Il Romanzo Classico (Il romanzo di Nino, Antonio, Diogene, Catone..., storia di Apollonio e di Tito).
Note introduttive di A. Angelini, G. Balboni e F.C.
Roma, G. Casini.

1959

- 59.01 "I modismi".
«La Nuova Antologia», XCIV, págs. 79-86
- 59.02 "Icastica e moralità in La Velia di Cicognani".
«La Nuova Antologia», XCIV, págs. 393-8.

1977

77.01 Il Paese Perduto (Il tempo che fu).

Prato, Edizioni del Palazzo.

Nota. Es un libro en el que están incluídas algunas de sus narraciones publicadas en el periódico «La Nazione» de Florencia. Fue publicado póstumo.

A continuación damos la lista de las narraciones breves que bajo el rótulo de "novelle" Carlesi publicó en el periódico «La Nazione» de Florencia entre 1948 y 1953. El primer número corresponde al día, sigue el mes (en números romanos) y el título.

Todos están firmados con el pseudónimo de "Marcabruno".

1948

- 3-III "Bel capriccio"
- 13-IV "La lettera anonima"
- 24-IV "Buona sera eccellenza"
- 4-V "Il vivaio che mi ha salvato la vita"
- 20-V "Ronda di notte"
- 9-VI "Fosse stata diversa"
- 18-VI "Il lupo mannaro"
- 7-VII "Il pollice destro"
- 24-VII "La mia celebre evasione"
- 1-VIII "L'anima del povero babbo"
- 11-VIII "La finestra del frate"
- 4-IX "Come va, Fanny?"
- 15-IX "Sogno di una sera d'inverno"

- 2-X "L'osteria della morte"
- 16-X "Il tiranno della domenica"
- 4-XI "Allegri! Si svina"
- 12-XI "Elixir di lunga vita"
- 19-XI "Oltraggio al pudore"
- 27-XI "Palloni volanti"

1949

- 5-I "Ma c'era una volta una vocina"
- 15-I "L'acqua, il fuoco, il vento e l'onore"
- 30-I "L'imperativo categorico"
- 22-II "Il telegramma"
- 27-III "L'accademia dei poveri"
- 6-IV "L'uomo alla colonna"
- 24-IV "L'avventura di Goffredo"
- 11-V "Vocazioni"
- 21-V "Rubacuori il grande"
- 29-V "Quel mio verde cielo"
- 16-VI "Don Alessandro"
- 24-VI "Personaggi in visita"
- 14-VII "L'ultima tappa"
- 4-IX "La madonna di Tarocco"
- 22-IX "Il ricordo dello zio"

- 29-X "Ritorno della notte"
- 12-XI "Ser Gabbadeo"
- 2-XII "Lo sgombero"

1950

- 21-I "Baffo non capisce"
- 12-II "A solo di corno"
- 19-II "A ritroso nel nulla"
- 15-III "Visita medica"
- 20-IV "L'anatra germanata"
- 27-V "Garofani bianchi"
- 1-VI "Colloqui con gli alberi"
- 21-VI "La smigliacciata"
- 12-VII "Trinciato forte"
- 22-VII "Quando i canneti cantano"
- 15-VIII "Dieci in greco"
- 27-VIII "Il letto dello zio"
- 24-IX "La chiesetta scomparsa"
- 8-X "Quasi un estraneo"
- 16-X "Per eliminazione"
- 3-XI "La beneficiata"
- 21-XI "Un grappolo d'uva"
- 9-XII "Un branco di fusoni"

1951

- 6-I "La seconda volta"
15-I "Si cerca un impiego"
30-I "A colloquio col sole"
19-II "Una tazza di caffè"
5-III "La visione di Milio"
29-III "I due pellegrini"
12-IV "Un paio d'orecchini"
30-IV "Gli angeli custodi"
8-V "La proroga"
24-V "Sposalizio del Gufo"
4-VI "La tradotta dei deportati"
21-VI "La visita del nonno"
30-VI "In visita da un poeta"
19-VII "Maggiolata del palazzotto"
17-IX "Ritratto d'Odoacre"
9-X "La zia canterina"
6-XI "C'è nulla da dazio?"
7-XII "Io sono un pedone"
18-XII "Il passaggio a livello"

1952

- 11-I "Il mio pedagogo"
- 23-I "Il pedottero"
- 8-II "La fuga di Lindoro"
- 9-III "Logica"
- 4-IV "L'omino del bemolle"
- 24-IV "Torrente amaro"

1953

- 24-I "Il mantello del povero"
- 15-V "L'innamorato dell'organo"
- 31-V "Sotto il lume a petrolio"
- 8-XII "Il vecchio orologio"

Nota. De los dieciocho volúmenes de que consta la «Biblioteca Classica Popolare Italiana e Straniera» de la que F.C. era director, tan sólo seis llevan la introducción o notas a cargo de F.C. y corresponden a los ya citados arriba (24.01, 26.01, 27.01, 31.01 y 37.03). Es muy probable que C. se encargara también de las páginas que a modo de "prefazione" o "introduzione" preceden el texto y que están sin nombre del autor. Doy la lista completa de los autores y títulos de la colección:

VIRGILIO, Eneide. Georgiche

GOETHE, Teatro

MOLIERE, Commedie scelte

ALIGHIERI, Divina Commedia

MACHIAVELLI, Il Principe

BOCCACCIO, Decameron

MONTI, Poesie

ALFIERI, Vita

GOLDONI, Commedie scelte

FOSCOLO, Poesie e prose

TASSO, La Gerusalemme liberata

METASTASIO, Drammi scelti

MANZONI, I Promessi Sposi

ALFIERI, Le Tragedie

LEOPARDI, Prose e poesie

PARINI, Poesie e prose

OMERO, Iliade.

INEDITOS:

- Prefazione a Teatro di Calderon de la Barca.

- L'ora dell'interlingua.

- La casa dell'uggia.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AMBRUZZI Lucio, "Due traduttori del Cervantes. La fortuna del Quijote en Italia", en SI, 14-15-VIII-1935.
- ANDERSEN Hans Christian, Fiabe, Torino, Einaudi, 1970.
- ANONIMO FIORENTINO, Firenze giolittiana. Fra cronaca e storia, Firenze, Bonechi, 1976.
- ANTONIELLI Sergio, Letteratura del disagio, Milano, Edizioni di Comunità, 1984.
- ARAGONE Elisa, "Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del '600", en RLMC XVI (1961), págs. 284-312.
- ASENSIO Y TOLEDO José María, ¿Puede traducirse el Quijote?, Sevilla, 1873.
- AUDISIO F., "Giovanni Boine. Traduzioni inedite da R. Llull e dal Lazarillo, Università degli Studi di Firenze, 1984, págs. 37-42 y 81-120.
- AYALA Francisco, "Breve teoría de la traducción", en Los ensayos. Teoría y Crítica Literaria, Madrid, Aguilar, 1971, págs. 357-86.
- BACCINI Ida, Cristoforo Colombo, Torino, Paravia, 1895.
- " " , Vorrei fare il Signore, Genova, Donath, 1901.
- " " , Memorie di un pulcino, Firenze, Bemporad, 1912.

- BAJTIN M., Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.
- BAL Mieke, Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología), Madrid, Cátedra, 1987.
- BALLY C., Linguistica generale e linguistica francese, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- BARDI U., "Un Don Chisciotte che pareva perduto", en Pro, 28-11-1982.
- BATINI G., O la borsa o la vita! Storie e leggende dei briganti toscani, Firenze, Bonechi, 1975.
- BATTAGLIA S. y PERNICONE V., Grammatica italiana, Torino, Loescher, 1980.
- BECATTINI Giacomo, Gli uomini e il tempo: Ferdinando Carlesi, en Pon, VIII-IX (1977), págs. 965-68.
- BĚLIČ O., "Los principios de composición en la novela picaresca", en Análisis extructural de textos hispánicos, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, págs. 21-60.
- BERTINI G. M., Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà, Firenze, Le Monnier, 1941.
- BERTINI G. M., "Un Lazarillo de Tormes in italiano inedito", en QIA, I (1946), págs. 3-4.
- BETTINETTI G., "pragmatica della traduzione. Dalla lettera

- all'immagine", in La traduzione..., cit., págs. 163-86.
- BONAFIN O., La letteratura per l'infanzia, Brescia, La Scuola, 1946.
- BONTEMPELLI Massimo, "Menippea, di F. C.", en CL, 16-VII-1911.
- BOOTH W., La retórica de la ficción, Barcelona, Bosch, 1974.
- BOSELLI Carlo, "Unamuno. Bastian contrario", en ANL II (1937), pág. 63.
- BOUTERWEK M., Histoire de la Littérature Espagnole, Paris, Bernard, 1812.
- BRANCAFORTE B. y LANG BRANCAFORTE Ch., La primera traducción italiana del Lazarillo de Tormes por Giulio Strozzi, Longo Editore, Ravenna, 1977.
- CALVINO Italo (edit.), Fiabe italiane, 3 vols., Torino, Einaudi, 1986.
- CAPPELLETTI L., Letteratura Spagnola, Milano, Hoepli, 1882.
- CASTILLA DEL PINO C., "El psicoanálisis y el universo literario", en Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1983², págs. 251-345.
- CASTRO Américo, "Perspectiva de la novela picaresca", en Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967³, pág. 118-42.

- CATFORD J.C., A Linguistic Theory of Translation, London, Oxford University Press, 1965.
- CEJADOR Y FRAGUA J., "El Quijote y la lengua castellana", en La lengua de Cervantes. Gramática, y Diccionario de la lengua castellana en el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, 8 vols., Madrid, J.Rates, 1905. vol. I, págs., 545-64.
- CELLINI B., La Vita, Torino, Einaudi, 1973.
- CERRETELLI P. A., Giurisprudenza criminale toscana, 3 vols., Firenze, Soc. Tipografica, 1844.
- CHANDLER F. W., The Literature of Roguery, 2 vols., Boston-New York, Houghton-Mittin, 1907.
- CHEVALIER M., Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1978.
- CHIARINI L., "Il vero e il falso Don Chisciotte", en Qd II (1934).
- CODIGNOLA Ernesto, Il problema educativo, 3 vols., Firenze, La Nuova Italia, 1953.
- COHEN J., Struttura del linguaggio poetico, Bologna, Il Mulino, 1974.
- COLLODI (Carlo Lorenzini), Le avventure di Pinocchio, Milano, Mondadori, 1983.
- "", Storie allegre, Milano, Fabbri, 1976.

COLLODI, La Grammatica di Giannettino, Firenze, Poggi,
1884.

CORTES DE TOLOSA J., Lazarillo de Manzanares (ed. Miguel
Zugasti), Barcelona, Promociones y Publicaciones
Universitarias, 1990.

CORTI Maria, An Introduction to Literary Semiotics,
Bloomington, 1978.

CROCE A., "Relazioni della letteratura italiana con la
letteratura spagnuola", en Letterature Comparete
(edit. Viscardi A. y Pellegrini C.), Milano,
Marzorati, 1976, págs. 101-35.

CROCE Benedetto, "Studi su poesie antiche e moderne. Antica
poesia spagnuola: La Celestina, Lazarillo de Tormes,
La storia del 'escudero'", en CR XXXVII (1939) págs.
81-97.

DE TITTA C., Nuova Grammatica della Lingua Viva, Lanciano,
Carabba, 1931.

DEFOE D., Vita e avventure di Robinson Crusoe, Milano,
Carrara, 1874.

DIAZ MIGOYO G., Estructura de la novela. Anatomía del
Buscón, Madrid, Fundamentos, 1978.

DOMINICIS A., Storia di Lazzarino. Capo di una banda di
assassini, Firenze, Salani, 1901.

ECO U., Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962².

" " , Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano, Bompiani, 1979.

FARINELLI A., reseña a "CROCE B., Ricerche ispano-italiane", en RBLI VII (1899), págs. 261-92.

FAULHABER B. Ch. y MARCOS-MARIN F., "ADMYTE: Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles", en Cor. XVIII (1989-90), págs. 131-45.

FITZMAURICE-KELLY James, Littérature Espagnole, Paris, Colin, 1904.

FORTINI F., Traduzione e Rifacimento", en La Traduzione. Saggi e Studi, cit., págs. 121-39.

FRUTOS GOMEZ DE LAS CORTINAS J., "El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)", en CuL VII (1950), págs. 79-143.

GARCIA YEBRA V., Teoria y práctica de la traducción, 2 vols., Madrid, Gredos, 1982.

" " " , En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia, Madrid, Gredos, 1983.

GARETH D. A. (edit.), The Pleasant History of Lazarillo de Tormes, Newtown, Gregynop Publ., 1991.

GARGANO G. S., reseña a "CARLESI F., Versi. Firenze,

- Barbera, 1901", en MZ VI (1901), págs. 198-9.
- GENTILE Giovanni, "Il torto e il diritto delle traduzioni",
in Scritti vari. I frammenti di estetica e
letteratura, Lanciano, Carabba, 1920, págs. 367-75.
- GIANNINI A., "M. De Cervantes, Don Chisciotte. Nuova
traduzione di F. Carlesi", en L, VI-VIII (1934), págs.
336-8.
- GIARDINI C., "Ritorno di Don Chisciotte", en Or,
15-III-1934.
- GIGLI Lorenzo, "Le Metamorfosi", en GP VIII (1955).
- GORKIJ M., Gli Ultimi, Milano, Mondadori, 1983.
- GUILLEN C., "Toward a Definition of the Picaresque", en
Literature as System-essays toward the Theory of
Literature History, Princeton University Press, 1971,
págs. 71-100.
- JAKOBSON R., "Aspetti linguistici della traduzione", en
Saggi di Linguistica generale, Milano, Feltrinelli,
1970².
- LANCIANI G., "Considerazioni sulla traduzione letteraria",
en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de
Lugano, cit., págs. 147-52.
- LAPUCCI C., La lingua fiorentina. Dizionario, Firenze, S.P.
44, 1991.

LAPUCCI C. (edit.), Fiabe toscane, Milano, Mondadori, 1987².

LAUGIER J. L., "Finalité sociale de la traduction: le meme et l'autre", en La traduzione. Saggi e Studi, cit., págs. 23-32.

LAZARO CARRETER Fernando, "Construcción y sentido del Lazarillo

de Tormes", en Lazarillo de Tormes en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 61-192.

LAZARO CARRETER F., "Originalidad del Buscón", en Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Cátedra, 1974², págs. 77-98.

LEJEUNE P., Le pacte autobiographique, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

LEVY J., "The Art of Translation", en The Nature of Translation (a cura de J. Holmes), Mouton, The Hague, 1970.

LOPEZ DE ABIADA J. M. (edit.), Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano (22-24 de febrero de 1980), Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981.

LOTMAN Juri, La struttura del testo poetico, Milano, Mursia, 1972.

LUGLI V., "Un chisciottista", en Am, 26-IX-1936.

LUJAN DE SAAVEDRA M., Guzmán de Alfarache. Segunda Parte,

- BAE, III, Madrid, Imprenta de Hernando y Cía, 1988.
- LUNARI L., "Maxim Gorkji e gli ultimi", introducción a
GORKJI M., Gli ultimi, Milano, Mondadori, 1983.
- Frances LUTTIKHUIZEN, Las traducciones inglesas de las
Novelas Ejemplares: Traducciones y traductores
(1640-1972), tesis doctoral, Universidad de Barcelona,
año académico 1985-86.
- MALMBERG B., "Observations théoriques sur la traduction",
en La Traduzione. Saggi e Studi, Trieste, Lint, 1973,
págs.1-23.
- MARAVALL J. A., "La aspiración social de 'medro' en la
narrativa picaresca", en CuH, CIV (1976), págs.
590-625.
- MARCHESE Angelo, Metodi e prove strutturali, Milano,
Principato, 1979².
- " " , L'officina del racconto. Semiotica della
narratività, Milano, Mondadori, 1983.
- MAZZA M., Il metodo naturale nella prima classe. Leggere.
Scrivere. Esperimenti, Brescia, La Scuola, 1954.
- MAZZONI G. y PAVOLINI P. E., Letterature Straniere.
Manuale comparativo corredato da esempi con speciale
riguardo alle genti ariane, Firenze, Barbera, 1906.
- MEO-ZILIO G., "Vallejo in italiano. Note di tecnica della

traduzione e di critica semantica", en RS II (1978),
págs. 3-37.

MELE Eugenio (edit.), La vida de Lazarillo de Tormes y de
sus fortunas y adversidades. Brani scelti,
Roma, Loescher, 1907.

" " , "Una traduzione inedita del Lazarillo de
Tormes, en RBLI XII (1914), págs. 141-5.

MEONI Armando, "Nomi e personaggi di casa nostra", en PSA,
IX (1966), págs. 5-26.

MEREGALLI Franco, Storia delle relazioni letterarie tra
Italia e Spagna, Venezia, Libreria
Universitaria, 1963.

" " , Presenza della letteratura spagnola in
Italia, Firenze, Sansoni, 1974.

" " , "Sur la réception littéraire", en RLC
(1980), págs. 134-49.

" " , "Sobre la traducción", en RO, XVII
(1982), págs. 76-85.

" " , "1868-1936. El Hispanismo Italiano", en
Ar, CXXIV (1986), págs. 101-15.

" " , "Sobre la traducción literaria", en Actas
de las jornadas Suizo-Italianas de Lugano
(22-24 de febrero de 1980), Milano,
Cisalpino-La Goliardica, págs. 163-9.

- MEREGALLI FRANCO, Introduzione a Cervantes, Bari, Laterza, 1991.
- MICHIELI A., Il dovere dei giovani, Milano. Cogliati, 1906.
- MIGLIORE B., "Letterature Straniere in Italia; Michele Cervantes: Don Chisciotte della Mancia. Traduzione di F. Carlesi", en IS, XVII (1934), págs. 89-90.
- MIGLIORINI Bruno, Dal nome proprio al nome comune, Genève, L. Olschki, 1927.
- MORREALE Margherita, "los cabos sueltos en el estudio de las traducciones de textos de antaño", en Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano (22 de febrero de 1980, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981, págs. 171-3.
- MOUNIN G., Teoria e storia della traduzione, Torino, Einaudi, 1965.
- NEWMARK P., Approaches to Translation, Oxford, Pergamon, 1981.
- NIDA E. y TABER C., The Theory and Practice of Translation, Leiden, Brill, 1969.
- ORTEGA Y GASSET J., "Misericordia y esplendor de la traducción", en Obras Completas, 12 vols., Madrid, Alianza, 1983, vol. V, págs. 431-52.
- ORTOLANI T., reseña a "CARLESI F., Vita e avventure di

Lazzarino da Tormes, Firenze, Lumachi, 1907", en MZ
XII (1907).

PANFILO, "Don Chisciotte italiano", en CS, 18-III-1934.

PAPINI Giovanni, "Amore di Spagna lontana", en Vo III
(1911), n. 6, pág. 16.

PAPINI Giovanni, Passato Remoto. 1885-1948, Firenze,
L'Arco, 1948.

" " , Scritti postumi. Pagine di diario e di
appunti, 2 vols., Verona, Mondadori, 1966.

" " , Il muro dei gelsomini, Torino, Soc. Edit.
Internazionale, 1989.

PAVESE Cesare, Lettere 1924-44, Torino, Einaudi, 1966.

PAZ Octavio, Traducción: Literatura y literalidad,
Barcelona, Tusquets, 1971.

" " , "Teoría y práctica de la traducción", en El
signo y el garabato, México, J. Mortiz, 1980,
págs. 55-109.

PETROCCHI P., Novo Dizionario Scolastico della Lingua
Italiana, Milano, Fratelli Treves, 1916.

PILO Mario, "Le Menippe di F. C.", en RiP, 10. (31. V.
1911).

PIZZORNO S. (edit.), Le avventure di Lazzarillo de Tormes,
Firenze, Bemporad, 1930.

- POLLINI L., "Traduzioni e tradimenti", en ANL (1936),
págs. 243-4.
- PREZZOLINI Giovanni. Vita di Niccolò Machiavelli, Milano,
Mondadori, 1927.
- PROCACCI G., Storia degli italiani, Bari, Laterza, 1987.
- RAPETTI G., La traduzione è un'arte, Ravenna, Soc. Edit.
Ravennate, 1958.
- REY HAZAS A., "Poética comprometida de la novela
picaresca", en NHi I (1982), págs. 55-70.
- RENZI L., Introduzione alla filologia romanza, Bologna, Il
Mulino, 1978².
- RICO Francisco (edit.), Lazarillo de Tormes, Madrid,
Cátedra, 1990⁵.
- RIGOTTI E., "La traduzione nelle teorie linguistiche
contemporanee", en Processi traduttivi: teorie ed
applicazioni, cit., págs. 771-95.
- RUFFINATTO A. (edit.), La vita di Lazzariglio del Torme.
Traduzione secentesca di Giulio Strozzi, Napoli,
Liguori, 1990.
- RUMEAU A., Le Lazarillo de Tormes. Essai d'interpréta-
tion-essai d'attribution, Paris, 1964.
- RUSPANTINI N., Avviamento all'esercitazione e alla pratica
della scuola, Firenze, Sansoni, 1903.

- SANTOYO J. C., Teoría y crítica de la traducción.
Antología, Bellaterra, U.A.B., 1987.
- SANVISENTI E. R., Manuale di Letteratura Spagnola, Milano,
 Hoepli, 1907.
- SAVJ-LOPEZ P., Cervantes, Napoli, Ricciardi, 1913.
- SAVORY T., The Art of Translation, London, Cape, 1957.
- SBARBI Y OSUNA J. M., Intraducibilidad del Quijote,
pasatiempo literario o apuntes para un libro grueso y
en folio, Madrid, A. Gómez Fuentenebro, 1876.
- SEGRE Cesare, "Le strutture narrative e la storia", en SC
 XXVII (1971), págs. 198-207.
- SEGRE Cesare, Le strutture e il tempo, Torino, Einaudi,
 1974.
- SIEBERMANN G., "La traducción: el arte de la frustración",
 en Actas de las jornadas de estudio suizo-italia-
nas..., cit., págs. 175-84.
- SIMS E. R., "An Italian Translation of Lazarillo de
Tormes", en HR III (1935), págs. 331-7.
- " " " , "Four Seventeen Century Translations of
Lazarillo de Tormes", en HR V (1937),
 págs. 316-32.
- SORRENTO L. (edit.), La vida de Lazarillo de Tormes,
 Strasburgo, Biblioteca Romantica, 1912.

- SPINAZZOLA V., La democrazia letteraria, Milano, Comunità, 1984.
- STAEL-HOLSTEIN Mme., "De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales", en Oeuvres, 3 vols., Paris, Lefèvre, 1838, vol. II, págs. 142-417.
- TARAVACCI P., "Verso il Buscón: le opposte tipologie della narrativa picaresca spagnola", en Il Picaro nella cultura europea, Trento, Reverdito, págs. 55-89.
- TENTORI MONTALVO F., "Esperienze di un poeta traduttore", en La traduzione del testo poetico (edit. F. Buffoni), Milano, Guerrini, 1989, pág. 258.
- TERRACINI B., Il problema della traduzione, Milano, Serra e Riva Edit., 1983.
- TORRENTE BALLESTER Gonzalo, El Quijote como juego literario y otros trabajos críticos, Barcelona, Destino, 1984, págs. 11-202.
- TORTORELLI G., "La letteratura popolare", en Editori a Firenze nel secondo Ottocento, Firenze, Olschki, 1983, págs. 493-501.
- TURI Gabriele, "La vita culturale", en BRAUDEL Fernando (edit.), Prato. Storia di una città, 4 vols., Le Monnier, Comune di Prato, 1988, vol. III.
- TURRI V., Dizionario Storico Manuale della Letteratura

Italiana (1800-1900), Torino, Paravia, 1900.

UNTERSTEINER Mario, "La traduzione delle Metamorfosi di Apuleio. Magia e società", en Na, (14. VII, 1955).

VAMBA (Luigi Bertelli), Il Giornalino di Gian Burrasca, Milano, Mursia, 1989³.

" , Ciondolino, Milano, Mursia, 1987.

VAN DIJK T. A., Per una poetica generativa, Bologna, Il Mulino, 1976.

VV. AA., Processi traduttivi: teorie ed applicazioni (Atti del Seminario sulla Traduzione (Brescia, 19-20 nov. 1981), Brescia, La scuola, 1982.

WILLIS Raynard, "Lazarillo and the Pardoner: The Artistic Necessity of the fifth Tractado", en HR XXVII (1959), págs. 267-79.

WILSS W., The Science of Translation: an Analytical Bibliography, 2 vols., Madrid, Wolfram, 1970-72.

WILSS W., The Science of Translation: Problems and Methods, Tübingen, Narr, 1982.

YAMBO (Enrico Novelli), Le avventure di Ciuffettino, Firenze, Vallecchi, 1933.

INDICE DE LAMINAS

	Entre págs.
1) Ferdinando Carlesi en 1902.....	18-19
2) Página de publicidad del <u>Quijote</u> traducido por Carlesi.....	45-46
3) Frontispicio de <u>Storia dell'Assassino Stoppa</u> ...	246-47
4) Página de publicidad del <u>Quijote</u> traducido por Carlesi.....	373-74

FERDINANDO CARLESI ♣
VITA E AVVENTU-
RE DI LAZZARINO
DA TORMES ♣ (LA VIDA
DE LAZZARILLO DE TORMES Y SUS FOR-
TUNAS Y ADVERSIDADES) ♣ ♣ ♣



~~~~~  
F. LUMACHI, LIBRAIO-EDITORE — FIRENZE, 1907

*Io credo cosa ben fatta che le avventure straordinarie, forse mai viste nè sentite, debbano venire a conoscenza di tutti; poichè può darsi che qualcuno, leggendole, vi riscontri qualche utilità, e che coloro che non vanno tanto addentro alle cose vi trovino almeno materia di divertimento. Plinio a questo proposito disse che non c'è libro tanto cattivo dove non sia da imparare qualcosa di buono: tanto più che i gusti non sono eguali e che uno ama con passione ciò che un altro non può sopportare. Per questo io ho l'opinione che non bisogna distruggere alcun libro, se non è proprio interamente riprovevole, e che è meglio renderlo noto a tutti, specialmente quando esso non offre alcun danno, e se ne può ricavare qualche frutto. Se fosse diversamente, pochi uomini scriverebbero per uno solo, perchè ciò non si fa senza fatica, e, quando essi si prendono questa pena, vogliono esserne ricompensati non con danaro, ma con la diffusione delle loro opere e con delle lodi, se esse le meritano. Cicerone disse a questo proposito che gli onori partoriscono le arti. È forse da credersi che il soldato, il quale monta prima di tutti sulla breccia, abbia in odio la vita più d'un altro? No certamente; ma il desiderio della lode lo fa esporre al pericolo. Lo stesso è nell'arti e nelle lettere. Il predicatore fa*

un eccellente sermone e desidera con sincerità il bene delle anime; ma domandategli un po' se gli secca sentirsi dire: « Ah come Vostra Reverenza ha meravigliosamente predicato! » Un gentiluomo avrà corso la giostra nel peggior modo possibile, ed ecco che regala la sua casacca d'armi al buffone che lo loda d'aver dato di bei colpi di lancia. Che avrebbe mai fatto, se fosse stata la verità? Tutto va a un modo: e, poichè io confesso di non esser più santo dei miei simili, non mi dispiacerebbe che coloro, i quali leggeranno questa miseria scritta da me in istile grossolano, ne facessero conto, ne traessero profitto e riconoscessero che un uomo non cessa di vivere in mezzo a tanti pericoli e a tante disgrazie. Supplico quindi la S. V. a aggradire questo povero dono da mani che l'avrebbero fatto più ricco, se il potere avesse risposto al desiderio. E, poichè voi avete desiderato che la storia fosse raccontata per intero, ho creduto mio dovere di non incominciare da mezzo, ma dal principio, perchè si abbia una conoscenza completa della persona; e sopra tutto perchè anche coloro, che hanno ereditato dei grandi nomi e delle grandi ricchezze, considerino quanto pochi elogi sieno ad essi dovuti, poichè la fortuna s'è dimostrata parziale in loro favore, e quanti più ne meritino quelli che, avuta la contraria, hanno guadagnato il porto a forza di remi.



### Come nacque Lazzarino, e quali furono i suoi genitori.

Bisogna anzitutto che voi sappiate che mi si chiama Lazzaro di Tormes, che son figliolo di Tommaso Gonzales e d' Antonia Perez, abitanti di Tejares, villaggio dei dintorni di Salamanca, e che son nato nel fiume Tormes, cagione per cui mi son buscato il soprannome che ho attualmente. La faccenda andò proprio così. Mio padre, buon anima, era incaricato di provvedere un mulino posto lungo il corso del fiume, e nel quale egli fu mugnaio per più di quindici anni.

Una notte in cui la mamma gravida di me si trovava al mulino, fu colta dai dolori del parto e mi mise al mondo: di guisa che io posso veramente dire d'esser nato nel fiume.

Avevo appena otto anni quando il babbo, accusato di certi salassi dolosamente fatti ai sacchi dei suoi avventori, fu tratto in arresto e condotto in tribunale dove, non avendo avuta la forza di negare, ebbe a soffrire persecuzioni per la Giustizia, per il che m'induco



a credere che ora egli sia nella gloria del Signore, avendo diritto secondo il Vangelo al nome di beato. <sup>(1)</sup> Verso quel tempo fu equipaggiata una flotta contro i Mori e mio padre, che era bandito per la disgrazia che ho raccontata sopra, seguì in Africa un cavaliere, di cui portava il bagaglio, e da servitore fedele, morì laggiù insieme col suo padrone.

La mamma, vedendosi vedova e senza ricovero, stabilì, come dice il proverbio, di attaccarsi ai buoni per diventargli di loro, <sup>(2)</sup> e andò a stare in città vi prese affitto una casetta, dove si mise a far da cucina a degli studenti e a lavare la biancheria dei palafrenieri del *Comandante della Maddalena*.

Ma siccome frequentava anche le scuderie, fece ivi conoscenza d'uno di quei mori che si occupano di guarire le bestie, il qual moro veniva a casa qualche volta di notte per non andarsene che alla mattina, e qualche altra volta di giorno col pretesto di comprare dell'ova. Da principio io avevo paura, vedendo il suo colore nero e il suo brutto aspetto, ma, quando m'accorsi che il desinare ci guadagnava con le sue visite, finii per amarlo di tutto cuore. Infatti egli portava tutti i giorni del pane, del companatico, e nell'inverno anche delle legna.

In una parola le sue visite e i suoi regali continuaron così bene, che un bel giorno mia madre mi dette un morettino a cullare. Mi ricordo che una volta il moro si divertiva con lui e che il bambino, ve-

(1) *Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam: quoniam ipsorum est regnum coelorum.* — Vangelo di S. Matteo, V, 10.

(2) *Arrima te a los buenos, y seras uno de ellos.*

dendo bianchi me e mia madre, si salvò tutto spaventato nelle braccia di lei, e additando l'altro disse: Mamma, il bau bau! <sup>(1)</sup> Quantunque molto giovane, io notai queste parole del mio fratellino e mi dissi: « Quante persone ci devono esser nel mondo che fuggono gli altri, perchè non si vedono per sè! » La nostra cattiva stella volle che la fama delle conversazioni di Zaida (così si chiamava il moro) giungesse agli orecchi del maggiordomo. Si fecero delle indagini, e si scoprì che la metà dell'orzo era rubato, che la paglia, la crusca, le striglie, le spazzole, le coperte sparivano del pari; e che infine Zaida, quando non aveva altro, toglieva i ferri ai cavalli per venderli e portare poi a casa tanto da rilevare il mio fratellino. Non c'è più da meravigliarsi che un prete e un monaco rubino ai poveri o al convento per assistere i loro devoti, dappoichè l'amore spingeva uno schiavo alla medesima azione. Furono portate le prove di tutto ciò che ho detto e di assai peggio ancora; perchè, interrogato con minacce, io dovetti rivelare dalla paura tutto ciò che sapevo, compreso il fatto di certi ferri da cavalli che mia madre m'aveva mandato a vendere a un maniscalco. Il mio povero padrigno fu staffilato e marcato; mia madre fu condannata, sotto pena di cento colpi di frusta ordinari, a non rimettere più i piedi in casa del *Comandante* e a non ricever più Zaida nella sua.

Per non avere il male, il malanno e l'uscio addosso la povera donna si rassegnò alla sentenza, e tanto per evitare il danno delle ricadute, quanto per liberarsi

(1) *coco, coco* voce spagnola perfettamente corrispondente.

dalle linguacce del vicinato, se n'andò a servire all'albergo della Solana, dove riuscì tra mezzo a mille stenti ad allevare il mio fratello fino al punto in cui camminava da sè, e me fino a che non fui diventato grandicello. Frattanto io andavo a comprare il vino o le candele per l'albergo, e a fare le piccole commissioni di cui ero capace.



### Come Lazzarino entrò al servizio d'un ceco e le avventure che ebbe insieme con lui.

In quel tempo un ceco si fermò all'albergo, e, trovandomi adatto a condurlo, mi chiese a mia madre, la quale mi raccomandò come meglio poteva, dicendo che ero figlio di un uomo che era stato a farsi ammazzare alla battaglia di Gelves per la difesa della fede, che essa sperava ch'io con l'aiuto del Signore non sarei stato da meno di mio padre, e che lo pregava a trattarmi bene e a vegliar su me, perchè ero orfano. Costui rispose che stesse tranquilla, poichè egli mi prendeva non per suo servitore, ma per figliolo. Così io cominciai a servire e a condurre il mio vecchio-novo padrone.

Restammo qualche giorno a Salamanca, ma il ceco, trovando che l'accattonaggio non gli rendeva come avrebbe desiderato, stabilì d'andarsene altrove, e perciò sul momento di partire io andai a trovar mia madre, e ci mettemmo tutti e due a piangere. Essa mi dette la sua benedizione dicendomi: « Figliol mio, so che non ti rivedrò più. Procura di essere un uomo onesto, e che Dio ti protegga. Io t'ho allevato, t'ho dato un buon

padrone, profitthane. » Dopo di ciò io andai a trovare il mio padrone che mi attendeva.

Così partimmo da Salamanca, e, arrivati a quel ponte dove in principio c'è una statua di pietra che press'a poco ha la forma di un toro, il ceco mi fece mettere proprio col viso accosto all'animale, e mi disse: « Lazzaro, appoggia l'orecchio sul toro, e sentirai un gran rumore nel suo corpo. » Io, semplicione com'ero, gli credetti e m'accostai; ma quando il ceco ebbe sentito che la mia testa toccava quasi la pietra, me la spinse così forte verso il maladetto toro, che il dolore del colpo mi durò tre giorni. « Sciocco che sei » disse egli, sentita la zuccata, e ridendo del tiro che m'aveva giocato « sappi che il ragazzo d'un ceco ne deve sapere un po' più del diavolo ».

In quel momento mi parve d'uscire dal sonno dell'infanzia in cui fin allora ero rimasto immerso, e mi dissi: « Davvero egli ha ragione! Non solo al mondo e mi bisogna metter giudizio, aprire gli occhi, e pensare ai casi miei ».

Cominciammo il viaggio, durante il quale egli andava insegnandomi il sistema del mestiere; e, trovandomi un ragazzo sveglio, si congratulava seco stesso e diceva: « Lazzarino, io non posso darti nè oro, nè argento, ma di consigli per ben vivere quanti ne vuoi ». E questo era vero, perchè dopo Dio fu lui che mi dette la vita, e che, sebben ceco, mi illuminò e mi guidò nella vera via del mondo. Io mi diverto a raccontarvi queste fanciullaggini, per mostrarvi quale virtù sia per gli uomini l'innalzarsi quando sono in basso e qual disonore l'abbassarsi quando sono in alto.

Ritornando agli affari del mio ceco, bisogna che voi

sappiate che, da quando il mondo esiste, Dio non ne ha fatti dei più furbi, nè dei più scaltri: era un'aquila nel suo genere. Sapeva più di cento orazioni a memoria, e le diceva con un'intonazione di voce grave e sonora e faceva rimbombar le chiese, con un atteggiamento umile e devoto che sapeva prendere pregando, ma senza fare come tanti altri delle smorfie e delle contorsioni, senza torcer la bocca e girare gli occhi. Aveva inoltre un gran numero di astuzie per aggraffignare del denaro. Conosceva preghiere per ogni necessità della vita: per le donne sterili, per le donne gravide e per le spose infelici non amate dal marito: alle donne gravide poi poteva anche predire se avrebbero fatto un maschio od una femmina. Inoltre aveva ricette per il male di denti, per i deliqui e per ogni specie di malattia; e soleva dire che in fatto di medicina Galeno non era che un principiante rispetto a lui. Finalmente non v'era alcuno che potesse lamentarsi in presenza sua di qualsiasi dolore senza sentirsi dire: « Fate questo, fate quest'altro: cogliete la tale erba, prendete la tal radice » di guisa che tutti ricorrevano a lui, specialmente le donne, piene di fiducia pel loro ceco. E tutte queste mariolerie gli davano profitto e gli facevan guadagnare in un mese più che cento cechi in un anno.

Frattanto bisogna ch'io vi dica che, non ostante tutto ciò che egli carpiva e tutto ciò che aveva ammassato era, l'uomo più avaro e più ladro che io avessi veduto, tanto che mi faceva morir di fame e mi rifiutava fino il necessario; nè mentisco dicendovi che, se non avessi trovato colle mie astuzie e la mia industria il modo di rimediare al suo cattivo trattamento, la fame mi avrebbe ucciso più d'una volta. Ma, alla barba della

sua intelligenza e della sua astuzia, sempre o quasi sempre ho acciuffato la parte migliore d'ogni cosa, ricambiandogli gli spregi con certi tiri indemoniati, di cui qualcuno merita proprio di esser raccontato, quantunque non sempre la mi sia andata bene.

Costui portava il pane e tutta l'altra roba che gli davano in un sacco di tela, la cui bocca si chiudeva per mezzo di una catena di ferro munita di lucchetto, e tanto quando vi metteva come quando ne prendeva qualcosa, lo faceva con tanta circospezione e prontezza, che nessuno avrebbe potuto agguantare una briciola. Allora io da prima prendevo la miserabile porzione che mi dava lui e che in due bocconi era bell'e sparita; e poi, quando il lucchetto era stato richiuso ed egli, credendo che io pensassi ad altro, non badava più al suo sacco, attraverso una cucitura che scuivo e ricucivo ogni pochino, salassavo senza pietà l'avara bisaccia, e ne cavavo fuori non del pane, ma dei bravi pezzi di lardone e di salsiccia. In una parola non mi lasciavo mai scappar l'occasione di rimediare all'orribile stato in cui mi trovavo ridotto.

Tutto ciò che gli potevo scroccare lo tenevo in mezzebianche (1) e quando egli riceveva una bianca in paga d'una preghiera, siccome non poteva veder la manovra, non appena l'elargitore aveva lasciato andare la moneta, essa era lanciata nella mia bocca, e in un baleno sostituita con una mezza-bianca; di guisa che, ogni volta che il cieco stendeva la mano, il cambio era fatto e l'elemosina divisa. L'infame vecchio, che a colpo conosceva al tatto che era una mezza-bianca invece di

(1) *media-blanca*, *blanca*, *maravedis* antiche monete spagnole.

una bianca, si lamentava e diceva: « Che affare è questo? Da che tu sei con me, non ricevo più che delle mezzebianche, mentre prima invece non mi davano che bianche ed anche maravedis: sei tu che mi porti sfortuna. »

Per rifarsi rubava sulle preghiere e non ne diceva neanche la metà. Io dovevo tirarlo pel mantello quando colui che lo faceva pregare s'allontanava, e infatti, appena che avevo eseguito a puntino l'ordine ricevuto, egli subito si rimetteva a gridare: « Chi vuol la tale o la tal'altra orazione? » come soglion dire i cecchi.

Quando si desinava, aveva l'abitudine di mettere accanto a lui un boccale di vino, che io abbrancavo lesto lesto per dargli senza far rumore un paio di baci, e che rimettevo poi al suo posto; ma la durò poco, perchè egli s'accorse del calo dal numero delle sorsate che restavano.

Per mettere il suo vino al sicuro non lasciava più il boccale e lo teneva sempre per il manico; ma non c'è calamita che attiri altrettanto bene il ferro, come io attiravo il vino con una lunga paglia di segale che affondavo nel boccale, e per mezzo della quale succhiavo tutto il contenuto a mio bell'agio. Quel ladro fu anche questa volta abbastanza fine da indovinare ogni cosa, perchè tutto a un tratto cambiò sistema e cominciò a tenere il boccale tra le gambe, ricoprendolo con una mano, sicuro in questo modo di bere in pace. Ma ormai io m'ero abituato al vino, nè potevo rassegnarmi a farne senza, e per ciò, vedendo che l'invenzione della paglia non poteva più servire a nulla, pensai di fare in fondo al boccale un piccolo buco e di tapparlo poi accuratamente con un sottilissimo strato di

cera. Quando era l'ora del pranzo, fingendq d'aver freddo, mi rannicchiavo tra le gambe del ceco, vicinissimo a quel po' di foco che tenevamo acceso e il di cui calore faceva fonder la cera e colar giù una fontanella di vino nella mia bocca, atteggiata di sotto in guisa da poter senza scrupolo regalare al diavolo ogni gocciola che fosse andata fuori. Quando il povero ceco voleva bere, non trovava più nulla. Si stupiva, si dava dell'imbecille, e mandava al diavolo il boccale e il vino, non sapendo rendersi ragione di quel che poteva essere. « Questa volta, padrone, » gli dicevo io « non accuserete me di averlo, perchè non levate mai le mani di sopra ! »

A forza di maneggiare, di rigirare, e di tastucchiare il boccale, scopri la fontana e s'accorse del tiro, ma fece le viste che nulla fosse; e il giorno dopo, senza sapere qual malanno m'attendeva, senza neanche il dubbio d'essere stato scoperto, mi accovacciai, come al solito, sotto il mio boccale, accogliendo le dolci sorsate che ne grondavano, col viso volto all'in su e gli occhi socchiusi per assaporar meglio tanta delizia. Il ceco s'accorse che era il momento di vendicarsi, e, sollevato a due mani quel vaso dolce e.... amaro, me lo lasciò andare sulla bocca con tutta la sua forza, in guisa che il povero Lazzarino, che non s'aspettava nulla di ciò e gustava senza pensieri il piacere di quel convito, credette veramente che la volta del cielo fosse rovinata sulla sua testa. Fu tale il colpo, che ne perdetti i sensi e che i pezzi del boccale, frantumato sulla mia faccia, mi rupperò il viso in più parti e mi buttaron giù i denti che mi mancavano ancora. D'allora in poi presi ad odiare l'infame ceco, perchè, quantun-

que mi accarezzasse e mi medicasse teneramente, mi accorsi ad ogni modo che si rallegrava del crudele gastigo che aveva immaginato. Mi lavò con del vino l'ammaccature che il boccale mi aveva fatte nel rompersi e mettendosi a ridere: « Che te ne pare Lazzarino » mi diceva « chi t'ha fatto il male, ora te lo medica eh? » e cento altre gentilezze, che non erano per me punto gentili.

Quando mi fui un po' riavuto da quella batosta e dalle lividure che m'erano restate, considerando che con dei colpi simili quel birbo di ceco si sarebbe potuto sbarazzare in quattro e quattr'otto di me, pensai bene di sbarazzarmi io di lui; ma non volli aver furia, per poterlo fare con più vantaggio e più sicurezza.

E, mentre m'ero disposto a calmare il mio risentimento e a perdonargli le scalfitture della brocca, i cattivi trattamenti che dopo mi fece sempre soffrire me ne distolsero; perchè senza alcun motivo mi ripassava col suo bastone o mi strappava i capelli; e se qualcuno lo biasimava per trattarmi così male, raccontava subito l'avventura del boccale dicendo: « Voi dunque prendete questo ragazzo per un ingenuo? Sentite un po' se il diavolo glie ne potrebbe insegnare in fatto di malizia! » E quelli si facevano il segno della croce e dicevano: « O guardate un po'! Chi avrebbe creduto che un ragazzo così piccolo fosse tanto maligno? » E aggiungevano ridendo: « Gastigatelo, gastigatelo, voi farete un'opera di carità. » E il ceco non faceva che obbedire. Ma io lo menavo nei peggiori punti delle strade, a posta per fargli spregio. Se c'erano delle pietre, ce lo facevo passar sopra, se del fango, lo facevo passare dove ce n'era di più; e, quantunque neanch'io camminassi al-

l'asciutto, mi rallegravo del suo male, dimenticando il mio. Ogni volta ch'ei metteva il piede in fallo mi dava una legnata nella testa, che avevo sempre piena di corni e tutta pelata dalle sue mani. Avevo un bel giurare che non lo facevo apposta e che non c'era parte della strada migliore: quel ladro aveva troppo buon senso e troppa astuzia per credermi.

E per farvi vedere fino a che punto arrivava la malignità di questo ceco infame, vi racconterò, tra tutti quelli che mi succedevano con lui, un fatto che mi pare adattato a dimostrare tutta la sua penetrazione. Quando si uscì da Salamanca, la sua idea era d'andare a Toledo, perchè diceva che la gente là è più ricca, quantunque molto poco caritatevole, attaccandosi così a quel proverbio che dice: l'avarò dà sempre più del povero. Facemmo il viaggio attraverso ai migliori paesi. Se si trovava buona accoglienza e si facevano buoni affari, ci si fermava, se no, dopo il terzo giorno, si levavano le tende. Successe che passando per un villaggio chiamato Almoron, durante il tempo della vendemmia, un vignaiolo gli dette un grappolo d'uva; ma, essendo molto matura ed essendo stata un po' sballottata nei panieri, egli non la poteva nè tenere in mano dove gli si spicciolava e neanche mettere nel sacco dove gli si sarebbe spiacciata. Si decise perciò a farne una colazione, più perchè non la poteva conservare, che per fare un piacere a me, giacchè mi aveva sgridato e picchiato tutto il giorno. Ci mettemmo a sedere sul ciglio d'una fossa, ed egli allora mi disse: « Oggi ti voglio fare un regalo. Noi mangeremo insieme quest'uva, e tu n'avrai una parte eguale alla mia. Ecco come faremo. Piluccheremo una volta per uno, col patto che tu prometta di non pren-

derne che un chicco per volta; e io farò lo stesso, fino a che non avremo terminato. Così non ci sarà campo a soperchierie. » Fatto il trattato, cominciammo a piluccare, ma al secondo attacco quell'assassino mutò parere e si mise a prendere i chicchi a due per volta, considerando senza dubbio che io dovessi fare altrettanto. Come vidi che infrangeva il contratto, non mi contentai d'andar di pari passo con lui, ma prendevo i chicchi a due e tre per volta, inghiottendoli come potevo. Quando l'uva fu finita, restò un po' col racchio in mano; poi, scotendo la testa: « Lazzarino » mi disse « tu m'hai ingannato. Giurerei davanti a Dio che tu hai mangiato i chicchi a tre per volta. » « Chiè! » risposi io « ma perchè v'è saltato in mente quest'idea? » « Perchè suppongo che tu gli mangiassi a tre per volta? » rispose il vecchio furbo. « Perchè io gli mangiavo a due per volta, e tu stavi zitto. » Io risi sotto i baffi, e, quantunque ragazzo, non mi sfuggì la finezza della sua osservazione.

Per non riuscire prolisso, lascio da parte molte cose altrettanto amene quanto degne di nota che mi succedevano con questo primo padrone, e finisco con un'ultima astuzia. Eravamo a Escalona, città del ducato di questo nome. Egli mi dette ad arrostito un salsicciotto (1), e, mentre mangiava le fettine di pane inzuppate nel grasso, tirò fuori dalla sua tasca degli spiccioli, e mi mandò a comprar del vino all'osteria. Il diavolo mi fece rilevare l'occasione, la quale fa il ladro, come dice il proverbio, e quest'occasione fu di farmi scorgere nel canto del fuoco una rapa mezza marcia, che era stata senza

(1) longuetta.

dubbio gettata là per non esser buona a mettersi in pentola.

Eravamo soli; mi sentivo una fame da lupi, e il saporito odore del salsicciotto — la sola parte che doveva toccare a me — mi saliva alle narici con tale stimolo, che, senza badare a quel che poteva succedere e affrottando il pericolo, mi decisi a levarmene la voglia. Mentre il ceco tirava fuori dalla sua tasca il denaro, io tirai fuori il salsicciotto dallo spiedo, e ci infilai alla svelta la rapa. Il mio padrone mi dette il denaro, e si mise a girare lo spiede per arrostitire ciò che non era stato creduto degno d'esser lessato. Frattanto, nell'andare a comprare il vino, cammin facendo ebbi ben presto spedito il salsicciotto, e quando fui tornato trovai quel birbante di ceco che teneva fra due crostini di pane la rapa che non aveva ancora riconosciuto. Ma non appena le ebbe dato un morso, credendo di trovare la salsiccia e sentendo invece quel cibo da buoi: « Che affar'è questo, Lazzarino? » mi disse arrabbiandosi. « Per Dio! » risposi io « O che venite a risarvela con me? Se torno ora da comprare il vino! Di certo qualcheduno è entrato qui e vi ha giocato questo brutto tiro. » « No, no » rispose « è impossibile, perchè non ho lasciato mai lo spiede. » Io mi misi a giurare per tutti i santi che non avevo colpa del cambio; ma fu inutile, perchè nulla sfuggiva alla sagacia di quel maledetto ceco. Si rizzò, mi afferrò per la testa, e, come se fosse stato un cane da caccia, si pose a fiutare il mio alito per trovare la passata del salsicciotto. Glie ne dovette giungere qualche fiata, perchè, per assicurarsi meglio della verità, durante l'agonia che mi faceva soffrire, mi aprì la bocca con ambedue le mani e vi ficcò brusca-

mente il suo naso lungo e appuntato, che il cattivo umore aveva reso ancor più affusolato, e la cui punta m'arrivò fino all'ugola. La mia grande paura, il poco tempo passato dalla mangiata, e sopra tutto il disagio del graziosissimo naso, che mi soffocava, impedirono al salsicciotto di pigliar ferma dimora nel mio stomaco, e tutto questo fu causa che la mia ghiottoneria fosse scoperta, e che la roba rubata fosse restituita al suo proprietario. Infatti, prima che il ceco m'avesse ritirato il suo trombone dalla gola, il mio stomaco sentì un tale sconvolgimento che fu costretto a gettar fuori la refurtiva rimpiazzata; e il naso del ceco e il salsicciotto mal digerito m'uscirono contemporaneamente dalla bocca. Dio mio! Perchè non mi seppellirono allora? Morto ero di già. Il furore del malvagio vecchio fu tale che, se i vicini non fossero accorsi allo strepito, ero spacciato.

Mi tolsero dalle sue mani — dove c'erano rimasti appiccicati gli ultimi miei capelli — col viso scorticato, il collo e la gola lividi. E questa almeno se lo meritava perchè era stata lei la causa di tutto il male! Il ceco raccontò le mie avventure a tutti coloro che erano stati attirati dal rumore, e ripeté la storia del boccale, dell'uva e quella ultima del salsicciotto. Gli scoppi di riso erano così grandi, che tutti i passanti salivano su per pigliar parte alla festa. È vero del resto che il ceco raccontava le mie prodezze con tanta grazia e ridicolaggine, che, nonostante le mie busse e le mie lacrime, avrei creduto d'essere ingiusto verso di lui, se non avessi riso io per il primo. Durante questa scena mi venne in mente una grande vigliaccheria commessa; e mi detti dello stupido per non averlo lasciato senza naso,

clappochè mi s'era presentata una così bella occasione, e che metà del cammino era già stato fatto, dal momento che non avevo che a stringere i denti perchè il suo naso rimanesse al posto. E se poi per fortuna il mio stomaco l'avesse sopportato meglio del salsicciotto, non apparendo il furto, avrei potuto negare all'interrogatorio. Fosse piaciuto a Dio che l'avessi fatto: non me ne sarebbe capitato peggior danno!

L'ostessa e i presenti ci fecero far la pace: poi mi lavaron la faccia e la gola col vino che ero andato a comprare allora, il che suggeriva al cieco dell'altre gentilezze. « In verità » diceva ghignando « quel ragazzo li in capo all'anno avrà consumato più vino a forza di pezzette di quel che non ne soglio bere io in due anni. Ad ogni modo, caro il mio Lazzarino, tu devi più riconoscenza al vino che a tuo padre, perchè egli t'ha dato la vita una volta sola, e il vino te l'ha resa un migliaio per lo meno. » E si rimetteva subito a raccontare come in altre occasioni m'avesse sfregiato la faccia, e come sempre il vino m'avesse guarito. « Io ti dico » riprendeva poi « che se c'è mai stato al mondo un uomo a cui il vino abbia portata fortuna, sei tu quello ». Questi frizzi destavano l'ilarità di quelli che mi medicavano, mentre io mi ci arrabbiavo.

Le profezie del cieco si son sempre avverate, e, quando mi ricordo di quell'uomo, sento rimorso dei dispiaceri che gli ho dato, quantunque me gli abbia fatti pagar cari assai.

Frattanto gli scherzi di cattivo genere con cui mi perseguitava mi confermarono nel proposito d'abbandonarlo, ed ecco come feci per mettere ad effetto il mio disegno. Pochi giorni dopo si girava per la città chie-

dendo l'elemosina, e, siccome era piovuto tutta la notte e pioveva ancora, il cieco per non immolarsi andava recitando i suoi paternostri sotto certi loggiati che c'erano in quel luogo.

S'avvicinava la notte e non cessava di piovere. « Lazzarino, » mi disse allora « quest'acqua è davvero ostinata. Più s'avvicina la notte, e più ne vien giù; è l'ora di tornare all'albergo. » Per arrivarci bisognava passare un ruscello che era stato ingrossato dalla pioggia. « Padrone » gli dissi io « il ruscello è molto largo, ma io vedo un posto dove noi potremo attraversarlo a nostro agio senza immollarci, perchè lì si ristrettisce tanto, che saltandolo si potrà passare a piedi asciutti ».

L'idea gli piacque. « Tu hai delle buone vedute » mi disse « e per questo ti voglio bene. Menami dunque in questo posto dove il ruscello si restringe, perchè siamo d'inverno e l'acqua non fa piacere davvero, specialmente ai piedi. » Vedendolo cadere nella rete, lo tirai fuori dei loggiati, e lo condussi proprio in direzione di un pilastro di pietra che, insieme con degli altri, sosteneva il primo piano di una casa. « Padrone » dissi allora « ecco qui il luogo dove il rigagnolo è meno largo ». Pioveva forte; il povero diavolo s'inzuppava tutto, e perchè aveva gran fretta di mettersi al riparo o piuttosto perchè Dio gli tolse quel giorno la sagacia della cecità, s'offrì da se stesso alla mia vendetta. Senza alcun sospetto mi disse: « Mettimi bene in direzione, e salta te per il primo. » Io lo metto di rimpetto al pilastro, salto, e mi nascondo di dietro come quando si aspetta l'assalto del toro. « Andiamo » gli dissi allora « saltate quanto più lontano potrete per raggiungere la riva. » Non avevo finito di dir ciò che



il povero ceco, rinculando d' un passo per prender lo slancio, si precipita a guisa d' un capro, e va a picchiare a testa bassa nel pilastro, che risonò come se vi fosse stata lanciata contro una zucca. Egli cadde tosto all' indietro, mezzo morto, con la testa spaccata.

« Come va » gli gridai « che avete sentito il salsicciotto e non il pilastro? Sentitelo ora a vostro bell' agio! ». Quindi, abbandonato il ceco nelle mani di coloro che lo raccattarono, infilai di corsa la porta della città, e, prima che la notte fosse inoltrata, cascai nel mezzo di Torrijo. Dopo non ho mai saputo quel che ne fosse, nè mi son mai dato la pena di saperlo.



### Come Lazzarino si pose al servizio d' un prete e le avventure che ebbe presso di lui.

Il giorno seguente, non sentendomi ancora abbastanza sicuro, seguitai a fuggire fino a che giunsi in un luogo chiamato Maqueda. Là i miei peccati mi fecero incontrare un prete, a cui andai a stender la mano e che mi domandò se sapevo servir la messa. Risposi di sì ed era vero; perchè tra tutti i suoi cattivi trattamenti il ceco m' aveva insegnato molte cose buone e tra l' altre questa. In una parola il prete mi prese al suo servizio.

Caddi, come si dice, dalla padella nella brace, <sup>(1)</sup> perchè se il ceco era l' avarizia in persona, come si è potuto vedere, in confronto a costui poteva sembrare Alessandro il Grande. Non vi posso dire altro se non che tutta la lesineria della terra aveva preso stanza in casa sua, ma non so se questa gli 'era una cosa naturale o se gli era venuta insiem con la chierica.

Aveva costui una vecchia madia di cui teneva sempre la chiave attaccata con un passamano alla sottana, e quando portavano il pane d' offerta della messa lo sep-

(1) *Escape del trueno, y di en el relampago.*

pelliva dentro la madia che richiudeva subito. Del resto non c'era altro da mangiare in tutta la casa; nè ci si vedeva, secondo l'usanza, il pezzo di lardo ciondoloni al cammino, nè la forma di cacio su qualche scaffale o dentro una dispensa, nè avanzi di pane in qualche paniere; tutte cose di cui senza dubbio io non mi sarei approfittato, ma la cui vista almeno mi avrebbe fatto piacere.

V'era solamente un mazzo di cipolle sotto chiave in una soffitta. Ne ricevevo una ogni quattro giorni ed era la mia razione; e, quando domandavo al curato la chiave per andare a prenderla, se c'era presente qualcuno, egli la levava dignitosamente di tasca, e dandomela diceva: «Tieni, eccola; fa' presto e niente ghiottoneria!» come se con quella chiave si fossero avute in mano tutte le confetture di Valenza. Ma io regalo al diavolo tutto ciò che c'era nella stanza oltre a quelle cipolle attaccate a un chiodo; e pur tuttavia egli sapeva tanto bene quant'erano, che, se per disgrazia avessi pensato d'ingrossare la mia razione, mi sarebbe costata cara.

In somma, mi sentivo morir di fame. Ma credete voi che quest'uomo, che aveva per me così poca carità, ne avesse di più per sè? Cinque mezze-bianche di companatico era il suo giusto per desinare e per cena. E del resto vero che egli mi dava solamente parte del brodo (perchè quanto a carne, non ne ebbi mai un brin-cello) con un po' di pane, e fosse piaciuto a Dio che di quello almeno me n'avesse dato tanto da saziarmi a metà!

Il sabato si mangiano in quel paese delle teste di pecora, e io ne andavo sempre a comprare una che costava tre maravedis. Dopo averla cotta da sè, egli

mangiava gli occhi, la lingua, il cervello, la collottola e le guance; poi quando gli ossi erano rosicchiati e messi a nudo, me li dava in un piatto dicendomi: «Tieni, mangia, trionfa, il mondo è tuo; tu stai come un papa!» «Dio ti faccia stare altrettanto bene!» rispondeva io tra i denti.

In capo a tre settimane che ero con lui, divenni così debole con quella dieta di rigore, che le gambe non mi reggevan più. M'accorsi chiaramente, che di quel passo me n'andavo diritto al sepolcro, se Dio e la mia destrezza non ci mettevano un riparo. Ma non avevo nessuna occasione per mettere in pratica la mia astuzia, perchè non trovavo nulla da assaltare, e, quand'anche l'avessi trovato, non avrei potuto ingannare questo nuovo padrone come facevo di quell'altro, che Dio l'abbia in gloria se è morto dopo la capata nel pilastro! Perchè il ceco almeno, per quanto fosse astuto, non poteva vedermi, mentre quest'altro aveva la vista più acuta di questo mondo.

Quando eravamo all'offerta, non cascava obolo nel bacino, che ei non vedesse con que' suoi occhiacci, di cui uno era sempre rivolto ai fedeli ed uno alle mie mani, e che per ciò gli ballavano in fronte, come se fossero stati d'argento vivo. Contava a capello tutti i denari che cadevano, e, quando l'offerta era terminata, mi prendeva di mano il bacino e se lo metteva sull'altare, di guisa che non gli ho potuto sgraffignare un centesimo in tutto il tempo che vissi o per dir meglio che morii con lui. Non sono andato mai a comprargli un bicchier di vino alla bottega, perchè quel poco, che avanzava all'offerta della domenica e che rinchiudeva nel cassetto, lo tirava in maniera da farlo durare tutta la settimana!

Per nascondere la sua avarizia mi diceva: « Vedi, ragazzo mio, i preti devono esser sobri nel cibo e nella bevanda; ed è per questo che non mi lascio mai andare come gli altri ». Ma il ladro mentiva spudoratamente, perchè ai desinari delle confraternite o dei trasporti, che si facevano a spese degli altri, mangiava come un lupo e beveva come un vetturino. (1)

Ho detto dei trasporti, e Dio me la perdoni! Io non sono mai stato nemico del genere umano, ma in quel tempo sì, perchè almeno in quei casi mangiavo quanto volevo! Perciò desideravo e anche pregavo Iddio, che tutti i giorni chiamasse qualcuno a sè: e quando portavano i sacramenti ad un infermo, inspecie poi l'estrema unzione, nel momento che il prete fa pregare i presenti ero tra i primi a dire la mia orazione, ma domandavo al Signore con tutte le forze dell'anima mia non che facesse del malato la sua volontà, come si suol dire, ma che si spicciasse a levarlo presto da questo mondo. E quando qualcuno la scampava, Dio mi perdoni anche questa, lo mandavo mille volte al diavolo, e, se moriva, lo accompagnavo invece con mille benedizioni. Durante tutto il tempo che stetti in questo paese (sei mesi circa) non morirono in tutto che una ventina di persone, e credo anche di averle ammazzate io, o per lo meno di averle fatte morire con le mie preghiere, perchè Gesù, vedendo la mia continua agonia, doveva sentirsi spinto ad ammazzarle per non far morir me di fame.

Frattanto non trovavo un rimedio alle mie sventure,

(1) *comia como lobo, y bevia mas que un saluador. Saluador, ciarlavano.*

perchè, se quando c'erano dei morti l'andava bene, quando non ce n'erano, sentivo più forte il consueto digiuno per il ricordo della bella vita dei giorni prima. Non vedevo più altre vie di scampo che la morte, e la desideravo qualche volta più per me che per gli altri. Tuttavia non mi prese mai, quantunque mi fosse sempre alle costole.

Pensai più volte di abbandonare questo miserabile padrone, ma due cose mi trattenevano; la prima, che non mi fidavo delle mie gambe per timore della debolezza a cui la fame le aveva ridotte; la seconda consisteva in questa riflessione: « Ho avuto due padroni » dicevo tra me e me « uno m'ha messo nella strada della morte, e l'ho lasciato per questo qui, che m'ha condotto sull'orlo della fossa. Se lo lascio e ne trovo uno peggiore, al nuovo non gli resta che darmi una spinta e buttarmi dentro. » Non osavo fiatare per ciò, pensando che ormai ero in fondo alla scala e che, se scendevo uno scalino solo, era finita per Lazzarino, nè il mondo n'avrebbe più sentito parlare.

Ero dunque in questa cattiva situazione (che il Signore ne tenga lontano ognuno!) senza sapere a qual partito appigliarmi, e le faccende andavano sempre di male in peggio, quando un bel giorno che quell'uggiuso del mio padrone era uscito fuori del villaggio, venne all'uscio di casa un rassetta-padelle (o piuttosto un angelo che il dito d'Iddio m'invio sotto quella veste) per domandarmi se avevo nulla da raccomandare. « Per Dio! » dissi fra me « se sapeste fare ciò che non c'è, non vi mancherebbe lavoro! » Ma, illuminato a un tratto dalla grazia dello Spirito Santo, senza stare a perdere il tempo in facezie, gridai: « Sì, veramente!

Ho perduto la chiave di questa madia e ho paura d'averne a toccare dal mio padrone; guardate dunque in nome del cielo se ce ne fosse qualcuna tra le vostre che la potesse aprire; ve la pagherei bene. » Quell'angelo di rassetta-padelle si mise tosto a provare l'una dopo l'altra tutte quelle che aveva in 'un gran mazzo, mentre che io l'aiutava con le mie deboli preghiere. A un tratto, quando meno ci pensavo, scorsi, come si dice, sotto la specie del pane la figura di Dio in fondo al cassetto. Era aperto! Dissi al calderaio: « Non vi posso dare del denaro, ma prendete là dentro il prezzo della chiave. » Egli prese infatti il pezzo di pane più grosso, mi dette la chiave e se n'andò contentissimo, lasciando me ancor più contento. Nondimeno lasciai stare ogni cosa per il momento, perchè non si scoprisse la diminuzione. D'altra parte, vedendomi padrone di tanta grazia di Dio, mi parve che non ci avesse ad esser più pericolo di morir di fame, e, quando il padrone tornò, grazie al cielo, non s'accorse affatto della mancanza dell'offerta che l'angelo s'era portata via.

Il giorno dopo, quando fu uscito di casa, io apro il mio paradiso, afferro a due mani uno dei pani benedetti, che so sparire in bocca in men che non si dice amen, e richiudo la cassetta con cura; poi comincio a spazzare allegramente la casa pensando che ormai avevo trovato il mezzo con questo rincalzino di migliorare la mia triste esistenza. Fui in questa dolce illusione per due giorni interi: ma era scritto nel libro del mio destino che tale consolazione non dovesse durare a lungo, perchè dopo il terzo giorno m'ebbe a venire un accidente, vedendo a un tratto quell'assassino del mio pa-

drone chino sulla madia, che frugava e rifrugava, contava e ricontava le pagnotte. Feci vista che nulla fosse, ma nelle devote preghiere che innalzavo dentro di me al cielo andavo ripetendo: « Benedetto S. Giovanni, fatelo diventar ceco! »

Dopo che ebbe impiegato un po' di tempo a fare il conto, calcolando sulle dita il numero dei giorni: « Davvero » diss'egli « se non avessi sorvegliato tanto attentamente questo mobile, direi che qualcuno ha preso delle pagnotte, ma d'ora in avanti per toglier luogo a qualunque sospetto ne voglio tenere esatto conto. Ne restano nove e un pezzettino. » « Che Dio ti mandi nove accidenti! » esclamai fra me. Le sue parole mi avevano ferito l'anima come la freccia d'un cacciatore, e il mio stomaco, sentendosi minacciata la dieta di prima, ebbe tosto la percezione di tutti gli orrori della fame. Quando il prete fu uscito di casa, aprii la cassetta, e vedendo i panini mi misi ad amarli senza osare di prenderne. Tuttavia gli ricontai per vedere se quel marrano si fosse sbagliato, ma trovai il computo più esatto di quel che avrei voluto. Tutto ciò che potei fare fu di dar loro un migliaio di baci e di levarne il più delicatamente possibile dei bocconcini spelluzzicando qua e là; con le quali briciole passai quel giorno, non tanto bene però come i precedenti.

Frattanto la fame diventava atroce; molto più che il mio stomaco s'era assuefatto a un maggior pasto in quei due o tre giorni precedenti, sì che non facevo altro, quand'ero solo, che aprire e serrare la madia per contemplarvi il corpo di Gesù, come dicono i bambini. <sup>(1)</sup>

(1) *aquella cara de Dios, que así dicen los niños.*

Ma Gesù stesso che soccorre gli afflitti mi richiamò alla memoria uno strattagemma di cui potevo servirmi. Dissi fra me: « Questa madia è grande, vecchia, rotta in più parti, e perforata da dei piccoli buchi; si può ben pensare che i topi vi vengano a rosicchiare il pane! Prenderne uno intero sarebbe un' imprudenza, perchè la mancanza non sfuggirebbe al prete che mi tiene in così rigoroso digiuno; ma l'altro espediente può passare. » E comincio subito a sbriciolare il pane sur una cattiva tovaglia ch'era lì, prendendo ora questo, ora quello, di guisa che ne manomisi tre o quattro; poi, come se fossero state anacini, ingollai le briciole, e mi sentii un poco ristorato.

Quando il prete tornò a desinare ed ebbe aperta la madia, vide il guasto e credette senza dubbio che fosse stato fatto dai topi, perchè io avevo imitato la loro opera al naturale. Si mise a guardare la madia da capo ai piedi, e, vedendo le fenditure per cui supponeva che fossero passati i topi, mi chiamò e mi disse: « Guarda, Lazzarino, guarda che disastro ha sofferto il nostro pane stanotte! » Io feci finta di stupirmi e gli domandai che cosa potesse essere stato. « Chi vuoi tu che sia stato » rispos'egli « se non dei sorci che non rispettano nulla? » Ci mettemmo a desinare; e Dio permise che io mi trovassi bene anche lì, perchè mi toccò più pane di quel che d'ordinario non me ne concedesse la sua taccagneria. Infatti egli levò con un coltello tutto quello che credeva rosicchiato dai sorci, e me lo dette dicendomi: « Mangialo te questo, Lazzarino; il topo non è un animale sudicio. » La mia razione fu dunque accresciuta dall'opera delle mie mani o per dir meglio delle mie unghie.

Non avevamo finito di desinare (se si può dir così quando neppure si comincia) che mi sentii di novo agghiacciare, vedendo il mio padrone cercar dei pezzetti di legno, levar dei chiodi dalle mura e mettersi quindi a rassettare tutte le fenditure della madia. « O Signore! » esclamai allora « a quanta miseria, a quante sventure, a quanti disastri sono esposti i mortali, e come i piaceri della nostra penosa vita son di corta durata! Ahimè! Mentre io pensavo, lieto dell'invenzione, di riparare un po' alla mia disdetta con questo misero rimedio, ecco che la fatalità della mia stella, svegliando quel cane di padrone, gli concede più acutezza di quel che non ne avrebbe avuta da sè: ed ora costui, serrando i buchi della madia, ha serrato la porta alla mia felicità per riaprirli alle mie sventure! » Mentre mi lamentavo così, il bravo legnaiolo, terminata l'opera sua con dei chiodi e delle assicelle: « Ora » disse « cari signori topi, farete bene ad andare a cercare albergo altrove, perchè qui non è più aria per voi. »

Quando fu uscito di casa, corsi a esaminare il lavoro e vidi che egli non aveva lasciato in tutta la vecchia carcassa un buco per un moscerino. Aprii con la mia chiave senza speranza di poter d'allora in poi ricavarne alcun vantaggio; tuttavia levai qualche briciola dai due pani che il padrone aveva creduto rosi dai topi, sfiorandoli leggermente come un esperto tiratore di scherma.

Ma la necessità è un padrone così potente, che, vedendomi di nuovo ridotto alla fame, stavo a pensare notte e giorno al modo di trovar da vivere, e credo veramente che la fame stessa mi porgesse aiuto. Donde si vede che hanno ragione quelli che dicono che l'ap-

petito aguzza l'intelligenza e che la sazietà la smussa. Almeno io n' ho avuta la prova.

Una notte che queste idee non mi lasciavano riposare, pensando come potessi usufruire della madia, m' accorsi dal russare del curato che dormiva profondamente. Mi levo pianin pianino e, avendo preparato il mio piano nella giornata, vo a prendere un vecchio coltello nel posto dove l'avevo messo; poi, dalla parte che m'era sembrata più debole, intacco la madia servendomi del coltello come di un trapano. La vecchia cassa senza forza nè coraggio, ma invece altrettanto docile quanto parlata, si arrese ben presto e si lasciò fare nel fianco un buco adatto al mio disegno.

Fatto questo, apro adagino la madia sfondata, e a tastoni lavoro le pagnotte sbriciolandole come l'altra volta. Poi dopo averla chiusa torno un po' consolato sul mio pagliericcio e mi v' addormento abbastanza bene, cosa che in quel tempo m' accadeva di rado, senza dubbio a causa del mio perpetuo digiuno, perchè non potevano di certo essere i pensieri del re di Francia, che mi turbavano il sonno.

La mattina di poi il padrone s' accorse del danno fatto alla sua madia e al suo pane. « E ora che affare è questo? » esclamò, mandando al diavolo i topi. « Fino ad ora non ce ne era neanch' uno per la casa! » Ed aveva ragione, perchè se in tutto il regno c' era una casa che avesse dovuto giustamente godere il privilegio d' essere esente dai topi era la sua di certo: quelle bestie parassite non hanno l' abitudine di star per le case dove non c' è nulla da mangiare. Egli si rimise a cercare dei chiodi e delle assicelle lungo le pareti, e rimediò il guasto, ma, venuta la notte, quando lo sentii

dormire, mi levai con tutti i miei arnesi e disfecì in quattro e quattr' otto il suo lavoro.

La cosa durò in tal guisa un pezzo: tutto ciò che egli tappava di giorno, io lo stappavo di notte, e in questo modo ci demmo tanto da fare l' uno all' altro, che per noi certamente fu creato il proverbio: Fare e disfare gli è tutto un lavorare. (1) In una parola pareva che noi avessimo preso a tessere la tela di Penelope; ciò ch' egli tesseva di giorno io lo disfavo di notte, e così in pochi giorni e in poche notti riducemmo la madia in tale stato, che, volendo descriverla, si sarebbe dovuto chiamarla una vecchia corazza, piuttosto che una madia, tanto era guarnita di capocchie di chiodi.

Quando il curato vide che il suo rimedio non serviva a nulla: « La madia » disse « è tanto rovinata e di un legno così vecchio e marcio, che non può resistere ai topi; e, per poco che noi seguitiamo ad accomodarla così, resteremo senza credenza, il che sarebbe peggio e mi metterebbe nel caso di spendere tre o quattro reali per comprarne un'altra. Il migliore rimedio, poichè quello che adopravo non serve a nulla, sarà di chiappare questi topi. » Ciò detto, prese in prestito una trappola, e con delle bucce di cacio, che si faceva dare dal vicinato, la teneva sempre tesa dentro la madia. E questo m' era di molto giovamento, perchè, sebbene non avessi bisogno di salse per aguzzare l'appetito, tuttavia io mi regalavo il formaggio della trappola, senza risparmiare per ciò il pane dell' offerta.

(1) Veramente il proverbio spagnolo al quale ho creduto bene di sostituire quello italiano dice invece: « *Donde una puerta se cierra, otra se abre.* »

Vedendo il pane rosicato e il cacio mangiato, domandava ai vicini come poteva accadere che il cacio fosse mangiato e la trappola scoccata senza che il sorcio fosse preso. Essi furon tutti d'accordo nel dire che non poteva essere un topo che faceva il male, perchè era impossibile che fosse scappato tutte le volte; anzi uno disse al mio padrone: « Mi ricordo che in casa vostra c'era una volta una serpe, e ora deve esser quella senza dubbio. Infatti, siccome la serpe è lunga, può senza pericolo prendersi l'esca, e, a meno che non entri tutta intera dentro la trappola, anche se l'uscio le scocca addosso, può ritirarsi facilmente. » Tutti convennero allora che era una serpe, e il mio padrone ne fu molto spaventato. Dopo quel giorno non dormiva più tanto forte, e, al minimo rumore d'un tarlo che grattava il legno, credeva che fosse la serpe a rodere la madia. Si levava subito allora e con un grosso bastone, che da quel tempo in poi teneva sempre al capezzale, tirava delle grandi legnate su quella povera madia, credendo di spaventare la serpe. I vicini si svegliavano a tutto quel chiasso, e io non potevo più dormire, perchè il prete veniva nella mia soffitta e mi rotolava insieme col pagliericcio, credendo che la serpe s'acquattasse nella paglia o fra i miei abiti, perchè aveva sentito dire che questi animali durante la notte, per cercare il caldo, si insinuano nelle culle dei bambini e qualche volta li uccidono con le loro morsicature. Il più delle volte faceva l'addormentato, e la mattina egli mi diceva: « Non hai sentito nulla stanotte? Ho dato dietro alla serpe, e credo che debba essersi riuugiata nel tuo letto, perchè è un animale freddoloso che va in cerca del caldo. » « Piaccia a Dio che non mi morda! » rispondeva io. « Sto sempre

con la tremarella. » Ero così spesso destato da quei repentini assalti, che, in fede mia, la serpe non osava più davvero nè di rosicare la madia, nè di aprirla di notte. Ma di giorno, mentre il curato era in chiesa o pel villaggio, io facevo i miei colpi.

Vedendo dunque che la rovina continuava senza che vi potesse porre rimedio, il prete correva tutta la notte per la casa come un folletto, e io stavo sempre con la paura che con tutto quel rifrastare non avesse a finire col trovar la mia chiave che tenevo nascosta nella paglia. Per ciò mi parve più sicuro la notte di tenerla in bocca. M'ero molto bene abituato a far della mia bocca una tasca durante il tempo in cui stetti col ceco, perchè mi successe d'avervi a tenere anche dodici o quindici maravedis senza trovarmi imbarazzato a mangiare. E diversamente non mi sarebbe riuscito di restar padrone d'una mezza bianca, tanto accuratamente quel maledetto vecchio visitava le cuciture e ogni pezzettino del mio vestito. Io mettevo dunque ogni notte la chiave in bocca, e dormivo senza timore che quel dannato del mio padrone ve la venisse a trovare. Ma quando deve capitare una sventura, ogni prudenza è inutile.

La mia sorte o piuttosto i miei peccati vollero che una notte, che io dormivo senza dubbio a bocca aperta, la chiave che era bucata venne a disporsi in una tal maniera, che il mio respiro, penetrando nel buco, produceva per mia disgrazia un acuto sibilo. Svegliato di soprassalto, il mio padrone credette di sentire il sibilo della serpe, e infatti doveva essere un qualche cosa di simile. Si leva adagino, adagino, prende il suo bastone, e, guidato dal fischio del rettile, viene fino



al mio letto a tastoni e in punta di piedi per non essere udito dalla serpe che egli credeva nascosta nel pagliericcio, attiratavi dal calore. Alza allora il randello e, credendo d'ammazzare la bestia, mi lascia andare con tutta la sua forza una tal legnata sulla testa, che io restai senza conoscenza e col cranio sfondato. Egli dovette pertanto accorgersi dai miei sconvolgimenti che aveva tirato a me, perchè mi raccontò dopo che, essendosi accostato, tentava con grandi grida di richiamarmi in sentimento; ma, quando m'ebbe toccato con le mani ed ebbe sentito la gran quantità di sangue che perdevo, s'accorse di tutto il male che mi aveva fatto e corse a cercare il lume. Al ritorno mi trovò che gemevo sordamente, con la chiave in bocca (non la lasciavo ancora), mezza fuori proprio come doveva essere quando ci soffiavo dentro. Sorpreso e ansioso di sapere ciò che poteva essere quella chiave, l'uccisore di serpenti me la levò di bocca e dubitò del suo uso vedendo che gli ingegni erano simili a quelli della sua. Perciò andò subito a provarla e il mistero fu chiarito. Certo il crudel cacciatore si deve esser detto allora: « Ecco che io ho trovato contemporaneamente il topo e la serpe che mi facevano la guerra e mi mangiavano ogni cosa! »

Di ciò che successe nei tre giorni seguenti non saprei dirne nulla, perchè li passai nel ventre della balena, ma ciò che racconterò l'ho sentito dire dopo al mio padrone che lo ripeteva minuziosamente a chiunque veniva. In capo a tre giorni ripresi i sensi e mi trovai coricato sul pagliericcio, con la testa tutta coperta di impiastri e di unguenti. Pieno di spavento esclamai: « Che affare è questo? » E il crudele prete mi rispose

freddamente: « Nulla; ho dato la caccia ai topi e alle serpi che mi svaligiavano. » Mi considerai allora più attentamente, e il mio triste stato mi fece sospettare l'accaduto. In quel momento entrò una di quelle vecchie che rimettono a posto le ossa, (1) con alcuni vicini che cominciarono a sfasciarmi la testa e a medicarmi la piaga, mentre si rallegravano nel vedere che m'ero riavuto dicendo: « Poichè s'è riavuto, il cielo farà che non sia nulla. »

E quindi si misero a raccontare la mia sfortuna di cui ridevano, mentre io, disgraziato, la piangevo; ma tuttavia mi dettero da mangiare, perchè ero mezzo morto di fame, e poterono a pena satollarmi per metà.

A poco a poco cominciai a star meglio, e in quindici giorni ero ristabilito e guarito del tutto, ma non sfamato. L'indomani del giorno in cui potei lasciare il letto il mio caritatevole padrone mi prese per una mano, mi menò fuor dell'uscio e, avendomi messo nella strada, mi disse: « Lazzarino, d'ora in poi tu non servi più a me, ma a te stesso. Cercati un padrone, e che Dio t'assista! Non voglio con me un servitore di tanta levatura! Certo tu devi essere stato il ragazzo di qualche ceco. » Poi, facendosi il segno della croce come se fossi stato un indemoniato, rientrò in casa e mi sbacchiò l'uscio sul muso.

(1) una *vieja que ensalmaba*. A lettera: una vecchia che faceva le malie, che medicava per mezzo di malie.





## Come Lazzarino si mise al servizio d'uno scudiero e le avventure che ebbe con lui.

Fui dunque obbligato a far buon viso a cattiva fortuna, <sup>(1)</sup> e a poco a poco con l'aiuto della gente caritatevole arrivai in questa famosa città di Toledo, dove le mie ferite si risarcirono in una quindicina di giorni; ma fino a che ero stato malato, mi davano un po' d'elemosina, dopo che mi fui ristabilito, tutti mi dicevano: « Tu sei un fannullone, un vagabondo: lavora, cercati servizio! » E dove lo troverò io questo padrone, mi dicevo tra me, se Dio non me lo crea apposta, come ha creato il mondo?

Così andando di porta in porta senza trovar grande sollievo alla mia miseria (perchè la Carità è ritornata in cielo) Dio mi fece imbattere in uno scudiero che passeggiava per la via, vestito con eleganza, ben pettinato, con l'aria altiera e il portamento rigido. Mi dette un'occhiata e mi disse: « Ragazzo, cerchi servizio? » « Sissignore » gli risposi. « Bene! » diss'egli « Seguimi, e ringrazia Iddio d'averti fatto il miracolo

(1) *me fui forzado sacar fuerzas de flaqueza.*

d'incontrar me. Di certo tu hai detto stamani con molta devozione le tue orazioni. » Io lo seguii infatti, ringraziando Dio di ciò che sentivo e di ciò che vedevo, perchè mi pareva, a giudicarlo dal suo abito e dall'insieme, di aver proprio trovata la scarpa pel mio piede <sup>(1)</sup>.

Era sempre mattina quando mi imbattei in questo terzo padrone; e, nell'attraversare una gran parte della città, si passava di per le piazze dove vendono il pane e gli altri commestibili, per cui mi aspettavo, e desideravo al tempo stesso, che egli mi incaricasse di comprare qualcosa, essendo l'ora giusta per far la spesa. Ma costui si contentava di passare lentamente dinanzi a tutta quella roba, di guisa che io mi dicevo: « Senza dubbio egli non trova nulla di suo gusto qui: e mi mena a fare provviste in un altro luogo. »

Si camminò in questa maniera fino a mezzogiorno: quindi egli entrò nella cattedrale ed io dietro a lui: e qui lo vidi ascoltare religiosamente la messa e le altre preghiere, fino a che tutto fu terminato e la gente se ne fu andata. Allora uscimmo di chiesa, e d'un passo sempre moderato cominciammo a scendere per una straduzza nella quale entrai con l'aria più lieta di questo mondo, vedendo che non si trattava affatto di occuparsi dei viveri; il che mi faceva pensare che il mio nuovo padrone doveva esser di certo un uomo abituato a far le sue provviste in grande. « Senza dubbio » dissi dentro di me « il desinare è preparato, e chi sa che desinare! proprio come lo desidero e come me ne sento il bisogno! »

(1) *me parecia.... ser el que yo habia menester.*

In questo mentre suonò il tocco, e noi arrivammo davanti ad una casa, all'uscio della quale il mio padrone si fermò. Indi, gettato un lembo del suo mantello dalla parte sinistra, tirò fuori della manica una chiave ed aprì la porta. Entrammo dentro la casa, il cui ingresso era oscuro e cupo, tanto da dare i brividi a chi vi penetrava, benchè nell'interno vi fosse una corte e delle stanzine passabili. Quando fummo arrivati nella sua, egli si tolse il mantello, e, dopo avermi domandato se avevo le mani pulite, volle che l'aiutassi a scuoterlo e a piegarlo: quindi lo posò su un banco di pietra che v'era lì, avendone prima con cura soffiato via la polvere. Fatto ciò, s'assise accanto al mantello e mi domandò minuziosamente di dov'ero e come ero giunto in quella città; al che io risposi con un racconto anche più lungo di quel che avrei voluto, perchè mi pareva l'ora di andare a tavola e di scodellar la minestra piuttosto che di raccontare dei fatti. Tuttavia lo soddisfeci riguardo alla mia persona, mentendo nel miglior modo che seppi, basandomi molto sulle mie buone qualità, e tacendo il resto che non mi sembrava adattato alla conversazione. Dopo ciò egli rimase qualche tempo in silenzio, e io ne tolsi cattivo augurio, perchè eran già quasi le due, e non vedevo in lui più voglia di mangiare che in un morto. Feci inoltre la riflessione che la porta di strada era chiusa a chiave e che in tutta la casa, nè sopra, nè sotto, si sentiva anima viva; poi anche c'era da osservare che tutto ciò che avevo veduto consisteva in delle pareti nude, senza nè seggiole, nè panchetti, nè banchi, nè tavole, e neppure una vecchia madia come quella del prete. In somma, pareva davvero una casa incantata.

Stavo pensando a ciò, quand'egli mi disse: « E tu, Lazzarino, hai desinato? » « Nossignore » risposi io « non erano ancora sonate le otto quando v'ho incontrato. » « Ah! quant'a me, sebbene fosse mattina, avevo di già fatto colazione, e quando io prendo qualcosa la mattina, bisogna che tu sappia che fino alla sera non rimangio; quindi impiega questo tempo come vuoi, dopo andremo a cena. » Capirete bene che, vedendo ciò, poco ci corse che non cascassi in terra, non tanto per la fame, quanto per vedermi perseguitato sempre dalla sfortuna. Allora le passate sofferenze si ripresentarono alla mia mente, allora mi si riaffacciò alla memoria la riflessione che facevo quando volevo abbandonare il prete, e cioè che, per quanto ladro e miserabile fosse costui, pure potevo sempre capitare sotto uno peggiore, allora piansi sulla mia triste vita passata e sulla mia morte vicina. Tuttavia, dissimulando meglio che potevo, risposi: « Signore, son digiuno, ma non mi tormento molto per non poter mangiare, perchè, grazie a Dio, posso vantarmi di avere uno stomaco a tutta prova, il che m'ha fruttato sempre le lodi di tutti i padroni che ho servito fin qui. » « È una gran buona qualità » mi rispose « perchè il rimpinzarsi è da maiali, mentre il mangiare leggermente è da persone di garbo. » « Ho capito! » diss'io tra me « accidenti a quella decenza e a quella virtù che tutti i padroni, ch'e' trovo io, fanno consistere nel patir la fame! »

Mi andai a mettere in fondo alla stanza, e tirai fuori dei tozzi di pane, che m'erano avanzati dall'elemosine ricevute. Egli mi vide e mi disse: « Vien qua, ragazzo, che mangi tu di buono? » Io m'accostai, facendogli vedere il pane, ed egli allora, prendendo uno dei tre

pezzi che avevo, il migliore ed il più grosso, esclamò: « Per Dio! ma questo mi pare del buon pane! » « Lo credo poco » risposi io. « Ma sì, per Bacco! » riprese lui « chi te l'ha dato? L'avranno fatto con le mani pulite? » « Che lo so?! » « L'odore non è cattivo. Fam-melo sentire! » E il mio povero padrone se lo portò alla bocca, e cominciò a dargli dei morsi furiosi quanto i miei. « È un pane eccellente » diceva ad ogni boccone « eccellente per Bacco! » Io m'accorsi della raggia <sup>(1)</sup> e mi affrettai a mangiare, perchè vidi che, se finiva prima, non avrebbe mancato di aiutarmi, di guisa che terminammo insieme. Egli scosse con la mano delle briciole che erano cadute sul davanti della sua giacca, poi entrò in una specie di gabinetto e ne cavò fuori un boccale sbonconcellato. Quando ebbe bevuto, mi invitò ad imitarlo, ma io, per far l'educato, gli dissi che non bevevo vino. « Oh l'è acqua » mi rispose lui « puoi bere liberamente ». E allora io bevvi, ma poco, perchè i miei tormenti non consistevano nella sete.

E restammo lì tutto il resto del giorno, egli a interrogarmi, io a rispondergli meglio che potevo, ma quando si fece notte mi menò nel gabinetto di dove aveva tirato fuori il boccale a cui avevamo bevuto e mi disse: « Lazzarino, va' da quell'altra parte e sta' a vedere come si rifà il mio letto, perchè tu impari. » Io mi misi da una parte, ed egli dall'altra, e ben presto l'opera nostra fu terminata, perchè il suo letto non aveva bisogno di molta servitù, essendo composto di un graticcio di canne posto su due cavalletti, sul quale

(1) Sentí de qué pic cojeaba.

era distesa una nera e floscia materassa, così sudicia e povera di lana, che non aveva più neanche l'apparenza d'una materassa, quantunque ne facesse l'ufficio. La stendemmo dopo aver tentato di ammorbidirla un po', ma era impossibile perchè il duro non può diventare morbido. Questa maledetta materassa aveva il corpo così voto che, anche messa sul graticcio, non vietava di contare le canne, e pareva il fianco d'un maiale tisico. Sopra questa materassa scheletrita stendemmo una coperta della medesima specie, di cui non mi riuscì determinare il colore.

Rifatto il letto e venuta la sera, il padrone mi disse: « Lazzarino, è tardi; il mercato è lontano e questa città è così piena di ladri che, se vuoi dar retta a me, sarà meglio passar la notte come potremo: domattina qualche santo sarà. <sup>(1)</sup> Siccome ero solo, non ho provvisto nulla e in questi giorni ho sempre desinato fuori, ma d'ora in poi faremo in un'altra maniera. » « Signore, » risposi io « non vi prendete pensiero per me: io so passare una notte senza mangiare e anche più se occorre. » « Te ne troverai bene di salute, perchè, come si suol dire oggi, non c'è in questo mondo cosa migliore per mantenersi in salute, che il mangiar poco. » « In questo caso » dissi io dentro di me « son sicuro di non morire, perchè quel precetto l'ho sempre osservato per forza, e veggo bene che la mia cattiva stella non me lo lascerà infranger mai più. » Egli entrò a letto, mettendosi sotto il capo le calze e la giubba a guisa di guanciaie, quindi mi fece coricare ai suoi piedi. Ma non mi riesci di prender sonno, perchè le

(1) Y mañana viniendo el día, Dios hará merced.

canne non fecero altro che urtarsi e azzuffarsi tutta la notte con le mie ossa secche, su cui i patimenti e la penuria non avevano lasciato una libbra di carne; e, siccome non avevo mangiato nulla in tutto il giorno, la fame, che non è mai stata bene insieme col sonno, mi tormentava e non poco. Io mandavo al diavolo, che Dio me lo perdoni, me e la mia sfortuna; e, non osando muovermi per non svegliare il mio padrone, non trovai nulla di meglio da fare che mandarmi un accidente.

Come fu giorno ci alzammo, ed egli si pose tosto a scotere e spazzolare le calze, il corpetto, la giacca, il mantello e me che gli facevo da attacca-panni; poi si vesti placidamente, si pettinò, si lavò le mani, attaccò la spada al cinturone, e mi disse mentre che glie la cingevo: «Se tu sapessi, Lazzarino, che lama ch'è questa! Non la baratterei con tutto l'oro del mondo, perchè fra tutte quelle che ha fatto Antonio non ce n'è un'altra, a cui sia riuscito a dare la temprà di questa.» Allora la tirò fuori del fodero, la fece scorrere tra le dita e riprese: «Con questa qui scommetto di tagliare in due una rocca carica di lana.» «E io» dissi fra me «coi miei denti, benchè non sieno d'acciaio, scommetto di troncàre in due un pan di cinque libbre!» (1).

E se la ripose intorno al corpo, insieme con una grossa nappa che pendeva dal cinturone. Poi con un passo moderato, dritta la persona, tesi i garetti, dondolando con una certa grazia la testa e la schiena, gettando il lembo del mantello quando sulla spalla, quando sulle braccia, con la mano destra sul fianco,

(1) Il testo spagnuolo reca invece: *de cuatro libras*; ma in italiano peso e, conseguentemente, dizione più comune è «di cinque libbre.»

se n'andò dicendomi: «Lazzarino, abbi cura della casa nel mentre che io vo a sentir la messa; rifammi il letto, va a riempire la mezzina nel fiume, serra l'uscio perchè non ci rubin nulla, e attacca la chiave al cardine perchè io possa entrare in casa, se tornassi quando non ci sei tu.» Ed eccolo che se ne va con un'aria così disinvolta, un aspetto così elegante, che chi non l'avesse conosciuto l'avrebbe preso per un parente stretto del conte di Claros (1), o per lo meno per il suo cameriere. «O Signore» esclamai intanto «siate lodato e benedetto, voi che date insieme la malattia e il rimedio! V'è forse qualcuno che, incontrando il padrone così contento di sè, non creda che egli abbia cenato ieri sera, che abbia dormito in un buon letto, e che abbia di già fatta colazione stamattina? O Signore, i vostri segreti sono grandi e il mondo non li sa. Chi non resterebbe ingannato da quel bell'aspetto e da quell'abito elegante? E chi crederebbe mai che quel gentiluomo ha passato tutto ieri con un tozzo di pane, che il suo servitore Lazzarino portava dalla vigilia nella credenza del suo seno, dove certo non guadagnava in pulizia, e che stamattina, per lavarsi le mani e il viso invece di un asciugamano ha preso un lembo del suo vestito? Certo nessuno lo sospetterebbe. O Signore, Signore! Quanta gente dovete aver messo al mondo che soffre per quello che essa chiama decoro (2) ciò che non soffrirebbe per voi!»

(1) Tutte le edizioni recano o conte d'Arcos o conte di Alarcos; ma che si debba invece legger Claros è stato, secondo il nostro parere almeno, perfettamente dimostrato dal MORRIS-FATIO, *Op. cit.*

(2) *honra*.

Rimasi sull'uscio facendo queste riflessioni, fino a che il mio padrone non fu scomparso nella lunga e stretta via, quindi rientrai in casa, e, in men che non si dice *amen*, l'ebbi percorsa tutta dall'alto in basso, senza mettere in ordine nulla e senza aver trovato nulla da mettere in ordine. Rifeci il letto nero e duro; poi, essendo andato col boccale al fiume, trovai il padrone in uno dei giardinetti, che faceva la corte a due donne del genere di quelle di cui v'è abbondanza in quel posto, e un gran numero delle quali le mattine d'estate va a prendere il fresco sulle rive del fiume e a farvi colazione, senza però portar nulla per farla, nella piena convinzione che non mancherà qualcuno che fornisca loro da mangiare, tanto vi sono abituate per la liberalità degli *Hidalgos* del paese. Il padrone stava in mezzo ad esse come un Adone e diceva loro un monte di paroline più dolci di quelle che scrisse Ovidio, sicchè, quando parve a quelle donne che egli fosse di già cotto, non si peritarono a domandargli da colazione mediante il solito pagamento, ma egli, che aveva tanto strette le tasche quanto caldo il cuore, a tal proposta si sentì venire un sudorino ghiaccio che lo fece diventar pallido e tremante, sì che tutto turbato si provò a fare delle scuse; ma quelle donne, pur non essendo tanto fini, s'accorsero subito della sua malattia e capirono quel ch'egli era.

Durante questa farsa m'ero messo a divorar dei torsi di cavolo che mi fecero da colazione, e, da buono e fedel servitore, senza esser visto dal padrone, ritornai presto a casa con l'intenzione di spazzarla un po', perchè la n'aveva molto bisogno, ma non trovai nulla per spazzare. Allora mi misi a riflettere a quel che avrei

potuto fare, e la miglior cosa mi parve quella d'attendere il padrone fino a mezzogiorno, per vedere se mai riportasse qualcosa da desinare, ma le mie speranze furon deluse. Quando vidi che eran le due e ch'egli non si faceva rivedere, tormentato dalla fame, serro la porta, poso la chiave dove mi aveva detto e torno al mio antico mestiere. Con la voce debole e lamentosa, con le mani incrociate sul petto, l'immagine di Dio davanti agli occhi e il suo nome sulle labbra, io comincio a domandar del pane alle case, fermandomi alle porte di migliore aspetto; e poichè avevo in certo qual modo succhiato il mestiere col latte, cioè col tirocinio fatto sotto un così grande maestro come il ceco, ero divenuto un allievo di prima forza. Quantunque il paese non fosse per natura molto caritatevole e l'annata fosse stata poco bella, pure mi detti tanto da fare che, avanti che sonassero le quattro, avevo di già immagazzinato nel mio stomaco qualche libbra di pane, e n'avevo nascosto più di altrettanto nelle maniche e in seno. Tornai allora a casa, e, passando dinanzi a dei venditori di trippa, una mercatina, a cui domandai l'elemosina, mi dette un pezzo di zampa e un po' di trippa lessa.

Quando arrivai a casa, vi trovai il padrone che passeggiava nel cortile, dopo aver piegato e posato il mantello sulla panchina. Come fui entrato, mi venne subito incontro, e io credetti che fosse per rimproverarmi d'esser tornato così tardi a casa, ma invece mi domandò semplicemente dove ero stato, al che io risposi: « Signore, fino alle due sonate son rimasto qui, ma, quando ho visto che voi non tornavate, me ne sono andato per la città, raccomandandomi alle anime caritatevoli che mi hanno dato ciò che voi vedete. » E gli mostrai il

pane e la trippa in un lembo della veste. Questa vista parve metterlo di buon umore. « T'avevo aspettato per desinare » disse « ma, vedendo che tu non tornavi, ho desinato solo. Tu hai agito da galantuomo: è meglio chieder l'elemosina che rubare, nè posso fare a meno di lodarti; soltanto ti prego di non far sapere per mio decoro che tu vivi con me. Spero che questo ti sarà facile, dato che io son molto poco conosciuto in questa città, dove fosse piaciuto al cielo che non fossi mai arrivato! » « Oh! quanto a questo state tranquillo. Chi diavolo volete che venga a domandarmi queste faccende, e a chi dovrei io andare a raccontarle! » « Mangia adunque per adesso » riprese « e, se Dio vuole, presto saremo nell'abbondanza; ma per ora, da che sono entrato in questa casa, l'assicuro che m'è andata ogni cosa a rovescio. Ci son case maledette che portan disgrazia a chi l'abita, e questa è una senza dubbio, ma ti giuro che alla fin del mese me n'andrei di qui, anche se me la regalassero. »

Io mi posi a sedere su una punta della panchina e, temendo ch'ei non mi prendesse per un ghiottone, tacqui lo spuntino già fatto, e cominciai a desinare, dando dei morsi al mio pane e alla mia trippa, e guardando alla sfuggita quel disgraziato del mio padrone che non levava gli occhi di dosso ai lembi del mio vestito che facevo servire da tovaglia e da piatto. Che Dio abbia sempre tanta pietà di me, quanto n'ebbi di lui in quel momento io, memore di aver provato ciò ch'egli provava allora e d'esser passato spesso e di passare tutti i giorni per dove passava lui in quell'istante. Mi chiesi se avrei fatto bene ad offrirgliene, ma temevo che, avendomi detto di aver di già pran-

zato, non avesse a rifiutare nella paura che n'andasse del suo decoro, mentre io desideravo che il povero peccatore scansasse la penitenza, ricordandomi della mia, e che non digiunasse come il giorno prima, tanto più che l'occasione era anche migliore, essendo le provviste maggiori e la mia fame minore. Dio esaudi tal desiderio che era anche il suo di certo, perchè, quando ebbi cominciato a mangiare, egli smise d'andar in su e in giù, s'avvicinò e mi disse: « T'assicuro, caro il mio Lazzarino, che te la mangi con un gusto tale, come non ho mai visto in vita mia, e che nessuno, anche affamato, ti potrebbe tener testa, se pure tu non gli passassi un po' d'appetito. » « Come quello che tortura te in questo momento » dissi io fra me « e che ti fa parere il mio tanto bello! » Tuttavia mi decisi ad aiutarlo, visto che era arrivato a mezza strada, e gli dissi: « Signore, il lavoro difficile fa l'artefice bravo... Questo pane è così saporito, e questa zampa così buona, che nessuno potrebbe resistere al solo odore. » « Come? della zampa!! » « Sì, signore. » « Ma sai che è il boccone migliore del mondo, e che per me la preferisco al fagiolo! » « Sentitela dunque, signore, e mi saprete dire come sia. » Ciò detto gli misi in mano la zampa con due o tre pezzi di pane del più bianco, ed egli sedette accanto a me e cominciò a mangiare, come un uomo a cui non manchi la voglia; rosciando anche gli ossi più piccoli, meglio d'un levriere. « Con una punta d'aglio » esclamò « sarebbe un piatto squisito! » « Sarà » dissi fra me « ma tu lo mangi con una salsa migliore. » Poi disse ancora: « Per Dio! ma non sai che me lo mangio con lo stesso appetito che se fossi digiuno da stamani! » E io: « Dio mi dia tanta felicità, come tu dici il vero in questo momento! » Poi mi chiese da

bere, e io gli detti la brocca tale e quale l'avevo riportata dal fiume, segno evidente che, se non aveva avuto bisogno di bere, non aveva impazzato a mangiare. Si bevve ambedue, poi andammo tutti contenti a coricarci come la notte innanzi.

Per farla corta vi dirò semplicemente che otto o dieci giorni durò questa storia. Quel povero secco del mio padrone andava tutte le mattine col suo personalino elegante e il suo passo misurato ad annusare l'aria per le strade, e il povero Lazzarino gli faceva da testa di lupo.<sup>(1)</sup>

Spesso mi succedeva di riflettere al mio triste destino. Ero scappato dalle mani di due cattivi padroni per trovarmi un posto migliore, e avevo inciampato in uno che non solo non mi dava da mangiare, ma al quale bisognava che ne dessi io. Tuttavia non gli volevo male, vedendo che non aveva nè poteva aver nulla, e sentivo per lui più compassione che odio; tant'è vero che spesso, per portare a casa qualcosa per fargli passar bene la giornata, mi rassegnavo a passarla male io, giacchè conoscevo la sua miseria a fondo. Una mattina in cui s'era alzato in camicia per soddisfare a un bisogno, spiegai per curiosità le calze che gli servivano da capezzale, e vi trovai una borsa di velluto liscio, piegata a venti doppi, ma senza un centesimo, e senza alcun segno che ve ne fossero entrati da un pezzo. « Lui è povero; » dicevo io « e nessuno può dare quel che non ha, ma quell'avar di ceco e quel ladro di curato che mi facevano morire di fame, quelli li meri-

(1) Allusione a quei vagabondi che un tempo con la testa d'un lupo ucciso giravano le campagne chiedendo e spesso ottenendo ricompense dai pastori.

tavano il mio odio, questi non merita che compassione. » Dio m'è testimone che quando ora incontro qualcuno della sua razza con quel portamento pomposo, ne sento pietà pensando che costui soffre ciò che ho veduto soffrire all'altro. E per questo, nonostante tutta la sua miseria, tornerei sempre più volentieri con lui che coi due primi padroni. Ciò che mi faceva dispiacere era tutta quell'albagia che io avrei voluto s'abbassasse col crescere del bisogno, mentre invece, a quel che pare, è regola adottata e conservata dai suoi simili, che, pur senza avere un soldo in tasca, non debban cessare di portar il berretto sulle ventitrè.<sup>(1)</sup> Che il cielo vi ponga un rimedio, perchè quello è un male da morir di fame!

Lo stato in cui mi trovavo, come si vede, non era brillante, e tuttavia la mia cattiva stella, che non lasciava mai di perseguitarmi, non permise che questa triste e industriosa maniera di vivere durasse a lungo. Quella annata era stata povera di raccolto, perciò il municipio<sup>(2)</sup> ordinò che tutti i poveri forestieri dovessero abbandonare la città, annunciando che quelli che d'allora in poi fossero stati sorpresi sarebbero stati staffilati, e infatti quattro giorni dopo tal disposizione vidi condurre una processione di disgraziati i quali eran portati a staffilare ai quattro canti della via, il che mi cagionò un tale spavento, che non mi attentai più a domandar l'elemosina. Allora veramente si sarebbe potuto ammirare l'astinenza della nostra casa nel triste silenzio dei suoi inquilini, e fu proprio a questo punto

(1) *el birrete en su lugar*.

(2) *ayuntamiento*.

che ci toccò a passare due o tre giorni senza mangiare un boccone, e senza dire una parola. In questo frangente io fui debitore della vita ad alcune donne nostre vicinanti che filavano del cotone per fare dei berretti, e con le quali feci conoscenza. Della poca roba che portavano loro da mangiare me ne davano qualche avanzo che servi a reggermi per quei giorni, ma io avevo meno pietà di me che del mio disgraziato padrone, il quale non inghiottì una briciola di pane in otto giorni. Io li passai senza mangiare in casa, ma di lui non so nè dove andasse, nè come pranzasse. Io vedevo ritornare ogni giorno verso mezzodì, col corpo più smilzo d'un levriere di razza, ma sempre nel mezzo della strada. E per mantenere il suo benedetto decoro, prendeva un fil di paglia (neanche di quelli ce n'erano molti in casa) e andava a piantarsi sull'uscio di strada per ripulirsi i denti che eran pulitissimi, lamentandosi sempre dell'abitazione alla quale attribuiva tutti i suoi mali. « Vedi » mi diceva « come è triste, oscura e lugubre! Fin che si resterà qui bisognerà star male: aspetto la fin del mese per andarmene ».

Eravamo in balia di questa triste e affamante persecuzione quando un giorno, non so per qual fortunata combinazione, il povero mio signore si trovò in possesso d'un reale, con cui arrivò a casa più fiero che se avesse posseduto il tesoro di Venezia. Me lo dette tutto pieno di gioia dicendomi: « Tieni, Lazzarino; Iddio comincia ad aprire la sua mano. Corri al mercato, compra del pane, del vino e del companatico, e facciamo baldoria.... T'ho da dire anche, perchè tu ti rallegri, che ho preso affitto un'altra casa, e che noi lasceremo questa miserabile topinaia, non appena che

sarà terminato il mese. Maledetta lei e chi ci piantò la prima pietra! Per Dio! Da che ci sto non mi è entrata in corpo una gocciola di vino, nè un boccone di companatico, e non sono stato un minuto bene, tanto l'è buia e triste. Va e torna; oggi faremo un desinare da principi. » Io impugnò il reale e il boccale, e, messemi le gambe in capo, infilo la strada dalla parte del mercato, tutt'allegro. Ma a che mi giovava tanta fretta, se era scritto nel libro del mio triste destino che non dovessi avere alcuna gioia senza sormontare ostacoli grandissimi? Così accadde anche questa volta, perchè nel mentre che risalivo la strada, ringraziando Dio infinitamente perchè il mio padrone s'era procurato del denaro e contando sulle dita per impiegarlo nel modo più vantaggioso, ecco che a un tratto mi imbatto in un morto che una gran quantità di preti e di gente portavano su una barella. Io mi schiacciai contro il muro per lasciarli passare, e, nel mentre che il cadavere passava, una donna che doveva esser la moglie del defunto e che gli veniva dietro in lutto, seguita da parecchie altre donne, piangendo gridava: « Ohimè, mio caro marito e signore! dove vi conducono? A una casa triste ed infelice, a una casa oscura e cupa, a una casa dove mai non si mangia, nè si beve! » Io che intesi ciò, mi sentii rabbrivire dalla testa ai piedi. « Oh mio Dio! » esclamai « a casa nostra portano dunque questo morto! » Lascio tosto la mia strada, fendo la folla a traverso, e, discesa la via con una corsa veloce, entro in casa, la serro in fretta e chiedo con gran grida soccorso al mio padrone, perchè venga ad aiutarmi a difendere l'entrata. Egli, tutto spaventato, non sapendo di che cosa si tratta, mi dice: « Che



affar'è questo, Lazzarino? Che significano queste grida? Che hai tu? Perchè chiuder la porta con tant' impeto?» « Oh, signore, » risposi allora « accorrete qua; ci portano un morto! » « Come? un morto?! » rispose egli. « Ma sì » ripresi io « l'ho incontrato lassù, mentre la sua moglie lo seguiva dicendo: — Ohimè mio caro marito e signore! dove vi conducono? A una casa triste ed infelice, a una casa oscura e cupa, a una casa dove mai non si mangia nè si beve! — Io che ho inteso ciò, mi son sentito rabbrivire dalla testa ai piedi ed: — Oh mio Dio! — ho esclamato — a casa nostra portano dunque questo morto! » Quando il padrone ebbe inteso ciò, quantunque non avesse ragione d'esser di buon umore, si mise a ridere tanto forte, che stette alcuni momenti senza poter parlare. Durante questo tempo io avevo messo il catenaccio alla porta e la sostenevo con le spalle per difenderla meglio. Il trasporto e il morto passarono, e tuttavia io continuavo a temere che lo volessero portare in casa. Quando il padrone fu sazio (di ridere, non di mangiare): « È vero, Lazzarino » mi disse « che sentendo ciò che diceva la vedova, tu hai avuto ragione di pensare a quel modo, ma, poichè Dio dispone diversamente ed essi sono già lontani, apri, apri presto e corri a comprar da desinare. » « Signore, » risposi allora « lasciate che siano in fondo alla strada! » Finalmente il padrone venne da sè alla porta, e l'apri mio malgrado, perchè bisognava che mi facesse violenza, tanto la paura mi aveva agitato. Ripresi la strada del mercato, ma, quantunque quella volta si desinasse bene, non potei gustare il pasto, e stetti tre giorni a riprendere il colore. Quanto al padrone, trovò in questa avventura ampio soggetto di allegria.

Così stetti del tempo col povero scudiero, mio terzo padrone, sempre desiderando di sapere il motivo della sua venuta e della sua dimora in quel paese, perchè, fino dai primi giorni ch'ero al suo servizio, mi ero accorto ch'egli era straniero dalle poche conoscenze ed amicizie che aveva tra gli abitanti. Il mio desiderio fu finalmente soddisfatto e venni a sapere ciò che volevo. Un giorno, che noi avevamo discretamente desinato e che egli se ne sentiva addosso la dolce soddisfazione, mi raccontò la sua storia e mi disse che era della Vecchia Castiglia e che aveva lasciato il suo paese unicamente per non levarsi il cappello a un cavaliere suo vicino. « Ma, signore, » gli dissi io « se la cosa stava come voi dite e costui era da più di voi, vi toccava giustamente a togliervi pel primo il cappello, dappoichè costui vi rendeva il saluto. » « È vero » riprese « la cosa sta così ed egli mi salutava, ma giacchè tutte le volte lo salutavo per il primo, mi pare che a poco a poco avrebbe dovuto farsi più affabile e prevenirmi anche a sua volta. » « Secondo me, signor mio, » risposi « mi pare che non sarei stato a guardarla tanto per la sottile, specialmente con persone superiori a me in dignità e in ricchezza. » « Tu sei un ragazzo, » egli mi rispose « tu non comprendi ancora che cosa sia il decoro, l'unico bene rimasto oggi alla gente onesta. Guarda! per esempio, io sono come tu vedi uno scudiero, ma, pel nome di Dio, se domani incontrassi nella strada un conte che non mi restituisse bene il saluto levandosi del tutto il cappello di testa, come un'altra volta lo trovassi sui miei passi, non dubitare che troverei il verso di entrare in una casa fingendo d'averci qualche affare o di sviottolare in un'altra

strada, se ce ne fosse una, prima ch'egli giungesse vicino a me, pur di non salutarlo. Fatta eccezione per Iddio e pel re, un *hidalgo* non ha obblighi con nessuno, e non è giusta che, essendo un gentiluomo, ceda neanche d'un punto nei suoi diritti. Mi ricordo che un giorno al mio paese insultai un operaio, e pensai di dargliele, perchè tutte le volte ch'ei mi trovava mi diceva: — Dio vi mantenga! — O canaglia, o villano, — gli dissi finalmente — chi v'ha insegnata l'educazione? Chi vi dà il coraggio di dirmi « Dio vi mantenga » come al primo venuto? — Da quel giorno si levò sempre il cappello, e parlò come doveva. » « Ma, signore, » diss'io allora al padrone « non è per un uomo una buona maniera di salutarne un altro quella di augurargli che Dio lo mantenga? » « Come sei sciocco! » rispose « Si può dire in quel modo agli uomini di bassa condizione, ma le persone di riguardo come me non si possono salutare altro che con un: — Bacio le mani di Vostra Grazia — o per lo meno: — Vi bacio le mani, signore! — se chi parla è cavaliere. Ma quell'uomo del mio paese dal « Dio vi mantenga! » non lo posso più soffrire, e non potrei soffrire alcuno uomo del mondo, all'infuori del re, che mi dicesse: — Dio vi mantenga! » « E per questo » diss'io fra me « se ne cura così poco di mantenerli. Sfido! tu non lasci neanche che le persone glie lo chiedano a nome tuo! » « Tanto più » continuò il mio padrone « che non son mica tanto povero! Ho un pezzo di terreno fabbricativo, che, se fosse fabbricato e si trovasse un quindici miglia lontano di lì, sulla collina di Valladolid, potrebbe contenere dei palazzi dell'importo complessivo di duecentomila maravedis, tanto vi si potrebbero far grandi

e belli. Posseggo anche una colombaia che, se non fosse rovinata, renderebbe più di duecento piccioni all'anno, e molte altre cose di cui non parlo e che ho lasciate per ragione di decoro. Sono venuto in questa città nella convinzione di trovarvi un impiego, ma le mie speranze sono state deluse. Mi capitano, è vero, dei canonici e degli altri ecclesiastici, ma questa gente è così gretta, che il mondo intero non ne farebbe cangiar l'andazzo. Anche dei cavalieri di mezzo cetò mi avrebbero preso, ma il loro servizio è troppo faticoso, e bisogna che un uomo diventi una bestia; inoltre il salario è spesso a scadenza indeterminata e quasi sempre si riduce al vitto; poi, se il padrone vuol dare ascolto alla coscienza e pagarvi i vostri sudori, siete splendidamente pagato con un paio di calzoni sudici, o con qualche casacca rovinata. Ma quando un uomo capita al servizio d'un signore altolocato, allora non patisce più miseria. E non ci son forse in me le doti necessarie a servire e contentare i signori di quella specie? Scommetto che, se ne trovassi uno, diventerei subito il suo favorito, perchè gli renderei mille servigi. Saprei ingannarlo bene quanto un altro, rendermegli grandemente simpatico, trovar buoni tutti i suoi capricci e le sue abitudini, quand'anche non fossero le migliori del mondo; non dirgli mai cosa che l'affliggesse, quantunque potesse essergli utilissima; occuparmi con la più gran diligenza in fatti ed in parole della sua persona, senza stare poi a confondersi intorno alle cose che egli non ha sotto l'occhio; rimproverare acerbamente i servitori quando può sentire, per provargli il mio zelo riguardo ai suoi interessi, e, quando gli sgridi egli stesso, acuire ancora il suo corruccio con delle bottate che sembrano dette

in favore dell'accusato; parlargli bene di coloro a cui è affezionato e esser mordaci verso gli altri; accusare con indifferenza quelli di casa e quelli di fuori, e cercar di conoscere i fatti degli altri per tenerlo allegro raccontandoglieli. Io avrei in fine mille altre qualità di questo genere, che ora a corte son di moda e che i signori hanno in grazia, perchè non cercano d'aver presso di loro degli uomini dabbene, ma li odiano chiamandoli dei gonzi ai quali non si possono confidare affari nè chieder pareri. Per questo appunto oggi i furbi usano con loro dei mezzi di cui userei io pure, se la sorte volesse farmi trovare un impiego per questa mia abilità. »

In tal modo il padrone andava deplorando la sua cattiva stella, raccontandomi tutto ciò che valeva la sua persona, quando ad un tratto a mezzo del suo discorso entrano un uomo ed una vecchia a domandargli il fitto l'uno della casa, l'altra del letto, e si mettono a fare il conto il quale ammontava per due mesi a più di quel che il padrone non avrebbe potuto pagare in un anno; circa dodici o tredici reali. Egli dette loro delle buone parole, disse che usciva a posta per cambiare una doppia pistola e che sarebbero potuti tornare la sera. Ma la sua partenza fu senza ritorno, di maniera che, quando poco dopo i creditori tornarono, era già tardi e io dovetti dir loro che il padrone non era ancora rientrato. Venuta la sera ma non lui, avendo paura a rimaner solo in casa, andai a raccontare il fatto ai vicini, presso i quali passai la notte, ma la mattina le solite persone vennero a ricercarlo, e, trovata la porta chiusa, si rivolsero alle donne del vi-

cinato che risposero loro: « Ecco qui il suo servitore e la sua chiave. » Allora essi mi interrogarono, e io dissi che non sapevo dove fosse andato, che non era più riapparso in casa da che era uscito per barattare il suo denaro e che credevo che invece egli avesse barattato tutti noi con degli altri disgraziati. Come senton ciò, corrono subito a cercare un alguazil e un uscére, e li riportan poco appresso; prendon la chiave, mi chiamano, mettono insieme dei testimoni, apron la porta e entrano con l'intenzione di impadronirsi della roba del mio padrone per pagarsi. Perlustran tutta la casa, e, trovandola tutta nuda come v'ho raccontato, mi dicono: « Dove sono i mobili del tuo padrone, i suoi stipi, le sue tappezzerie, i suoi valori? » « Non ne so nulla » risposi io. « Senza dubbio » ripresero essi « li avranno levati stanotte e portati in qualche luogo. Signore alguazil, arrestate questo ragazzo che deve sapere ciò che n'è stato. » L' alguazil esegui subito, e, afferrandomi per il colletto: « Ragazzo sei in arresto » mi disse « se non ci fai sapere dov'è la roba del tuo padrone. » Io, che non m'ero mai trovato in una tale congiuntura (quantunque spesso fossi stato preso pel colletto, ma più dolcemente e per mostrare al ceco la strada), ebbi gran paura e promisi piangendo che avrei detto tutto ciò che vorrebbero. « Così va bene » dissero essi, « di' ciò che tu sai e non aver paura. » L'uscére si pose ad un banco per far l'inventario, e mi domandò ciò che possedeva il mio padrone. « Signore, » risposi io « ciò che possiede consiste, a quanto m'ha detto, in un bon terreno fabbricativo e in una colombaia rovinata. » « Benone! » dissero quelli « per poco

che codesta roba possa costare, ci sarà sempre tanto di che pagarci. E in che parte della città si trovano questi beni?» mi domandarono. « Nel suo paese. » replicai. « L'affare è buono. » aggiunsero essi. « E dov'è il suo paese? » « Nella Vecchia Castiglia, a quel che m'ha detto. » A queste parole l'algualil ed'uscere si misero a ridere dicendo ai creditori: « Ecco un'indicazione più che sufficiente, perchè voi siate soddisfatti per quanto grande possa essere il vostro credito. » Le vicine che erano presenti dissero allora: « Signori, questo ragazzo è innocente, e solo da qualche giorno trovasi con lo scudiero, nè più di voi ne sa sul suo conto. Anzi il povero bambino veniva tutte le sere in casa nostra, dove noi gli si dava da mangiare per carità quel poco che si poteva, e poi tornava a passar la notte presso il suo padrone. » Provata così la mia innocenza, mi resero la libertà, e allora tanto l'algualil che l'uscere domandarono all'uomo e alla donna la loro mercede. Intorno alla qual faccenda si sollevò grande contrasto e gran baccano, pretendendo questi ultimi di non essere obbligati a pagar nulla, dal momento che non c'era nulla da prendere e che il sequestro non era stato fatto, e gli altri di aver perduto diversi affari per tener dietro a quello lì. Finalmente dopo molte grida di qua e di là, un corsore acchiappò la consunta coperta della vecchia, e, quantunque non durasse molta fatica a portarla, pure tutti e cinque gli corsero dietro gridando. Non so come andasse a finire quell'affare, ma credo che la povera coperta avrà pagato per tutti, e sarà stato meglio per lei, perchè così si sarà riposata delle fatiche passate.

In questa maniera che ho detto il mio povero terzo padrone m'abbandonò, dal che io finii di conoscere tutta la malignità della mia sorte la quale manifestava tanto bene contro di me la sua potenza e faceva i miei affari così alla rovescia che, mentre tocca ai servitori a lasciare i loro padroni, per me era invece il padrone che mi lasciava.



### Come Lazzarino si mise al servizio d' un frate della Mercede e ciò che gli avvenne.

---

Bisognò cercare il quarto padrone e questi fu un monaco della Mercede, al quale m' indirizzarono le vicine che lo chiamavano loro cugino. Era nemico giurato del coro e del refettorio, caldo partigiano delle girate fuori del convento e grande passionista per le visite e per le cose del mondo, tanto che son sicuro che egli consumava da solo più scarpe di tutto il monastero. Fu proprio lui che mi regalò le prime scarpe che abbia portato in vita mia, ma non durarono più di otto giorni e neanch'io potei seguitar di più a seguir le sue corse. Per questo e per altri affari privati, che passo sotto silenzio, me n'andai dal suo servizio.



### Come Lazzarino si mise al servizio d' un mercante di bolle pontifice e ciò che gli successe.

---

Il quinto padrone che la sorte mi procurò fu un mercante di bolle pontifice, il più sfrontato, il più svergognato, il più grande spacciatore di questa mercanzia, che io mi sia mai visto, e che spero di non riveder mai, perchè aveva nel suo mestiere ogni specie di malizia, di finezza, e di sottili ritrovati. Quando arrivava nel paese dove si doveva vendere la bolla, offriva da prima ai preti o ai curati una lattuga di Murcia, un paio d'arance, una pesca, o un popone quand'era il tempo, cercando così di ingraziarseli, perchè favorissero i suoi affari e chiamassero i loro parrocchiani a prender la bolla. Procurava anche d'informarsi della loro cultura, e, se dicevano di sapere il latino, si guardava bene dal dirne una parola per non sbagliare, e si serviva allora d'uno spagnolo cortese, pronunciato con voce sicura; ma, se poteva arrivare a sapere che quei preti avessero acquistato il loro grado più con gli scudi che con le lettere, diventava un S. Tommaso in mezzo a loro, e parlava due ore in latino, o per lo meno pareva ch'e' parlasse, perchè non ne az-

zeccava una parola. Quando non riusciva con dei mezzi onesti a far comprare le sue bolle, ne cercava senza scrupolo dei cattivi, e per non restare a rammentare tutti quegli di cui lo vidi usufruire, il che sarebbe troppo lungo a farsi, ne citerò uno solo, ma assai fine e curioso, per dare una prova della sua capacità.

In una parte della diocesi di Toledo egli avea predicato due o tre giorni, adoperando il suo solito zelo senza però che gli avessero comprato una bolla, e senza che si mostrasse, a parer suo, la minima intenzione di comprarne, il che lo faceva andar nei lumi. Dopo aver ben considerato a qual partito apprendersi, si decise a radunare il popolo la mattina dipoi per annunziare la cessazione della vendita della bolla. In quella notte stessa, dopo cena, egli e l' alguazil, che era di balla, si misero a giocar la colazione in guisa che il gioco fece nascere una disputa e delle vivaci parole. Egli dette del ladro all' alguazil, questi lo chiamò falsario, e allora il signor commissario mio padrone afferrò una picca da guardia campestre che era sotto l'architrave dell'albergo, e l' alguazil mise mano alla spada che portava in cintola. Al rumore e alle grida dei presenti gli albergatori e i vicini accorsero per separarli, mentre tutti e due, pieni di collera, cercavano di svincolarsi da quelli che li trattenevano per tagliarsi la gola. Ma siccome per il gran fracasso la folla cresceva e la casa era piena di gente, vedendo che non si potevano assalire con le armi, si scagliavano ingiurie a più non posso, e l' alguazil ripeteva al mio padrone che era un falsario e che le bolle ch'egli vendeva eran false. Finalmente i curiosi, disperando di farli venire ad un

accordo, si decisero a menar via dall'albergo l' alguazil e a condurlo in un altro posto, lasciando il mio padrone in preda al furore. Gli albergatori e i vicini lo persuasero a poco per volta a calmarsi e ad andare a dormire, e infatti andammo tutti a coricarci.

La mattina dopo il padrone andò in chiesa e fece sonare a messa e a predica per dichiarar chiusa la vendita della bolla, ma il popolo si radunò, mormorando contro le bolle e dicendo ch'eran false, perchè l' alguazil l'aveva egli stesso scoperto e se n'era lamentato: di guisa che, oltre alla poca voglia che gli abitanti avevano dimostrato di comprarla, facevan veder chiaro di nutrire contro di essa odio e diffidenza. Il mio padrone intanto monta sul pulpito e comincia la sua predica per persuadere i presenti a non privarsi delle indulgenze e delle grazie che la bolla portava seco, quando sul più bello del suo discorso l' alguazil entra in chiesa, fa la sua preghiera, e poi, levandosi subito, comincia a dire con una voce lenta e posata: « Bona gente, ascoltate da me una parola; dopo farete quel che vi parrà meglio. Io son venuto con questo mercante di indulgenze, che predica in questo momento e che m' ha ingannato, impegnandomi a favorire la sua ciurmeria, a condizione di fare a mezzo col guadagno. Ora che io sento il rimorso che proverebbero la mia coscienza e le vostre tasche, pentito, vi dichiaro nettamente che le bolle di cui predica costui sono false, che non bisogna credergli, nè comprarle, e che io non ho nulla a vedere direttamente o indirettamente in quest'affare, anzi depongo il mio bastone e lo calpesto. E, se mai questo impostore sarà punito dei suoi falsi,

siatemi testimoni che io non son con lui per dargli aiuto, ma che al contrario vi disinganno e vi scopro la sua frode. L'alguaзил terminò di parlare, e della brava gente che era lì volevano metterlo fuori di chiesa per evitare lo scandalo, ma il padrone li prevenne e ordinò, pena la scomunica, che nessuno l'interrompesse e che gli si lasciasse dire tutto ciò che voleva. Egli pure dal canto suo stette in silenzio, mentre l'alguaзил diceva ciò che ho raccontato, e, quando ebbe finito, il padrone gli domandò se gli rimaneva qualche cosa da dire e lo pregò a continuare: « Avrei ancora da parlare a lungo sulle vostre birbonate » rispose l'alguaзил « ma basta per il momento. »

Il signor commissario allora si mise in ginocchio dentro il pulpito e, levando gli occhi e le mani al cielo: « Signore Iddio, » esclamò « Tu per cui nulla è nascosto, ma che invece tutto vedi, Tu per cui nulla è impossibile, ma che puoi tutto, Tu conosci la verità e sai quanto ingiustamente mi si insulta. Per conto mio io gli perdono, o Signore, perchè a tua volta, Tu gli perdoni. Non ti occupar di colui che non sa nè ciò che fa, nè ciò che dice, ma te ne scongiuro e te lo domando in nome della giustizia, fa' che sia palese l'ingiuria che ti è stata fatta, onde qualcuno di coloro che son qui venuti ad acquistare questa santa bolla, dando ascolto alle false parole di quest'uomo, non abbia a dimettere il buon pensiero. E, poichè questo sarebbe molto dannoso alla salute del prossimo, te ne scongiuro, Signore, non tener nascosta la tua volontà, ma dimostralo invece con un miracolo, in guisa che se quest'uomo ha detto la verità, cioè che io porto la menzogna e l'impostura, questo pulpito s'inabissi in-

sieme con me; e che se invece ho detto io la verità e quest'uomo, spinto dal demonio, m'ha vilmente calunniato per privare quelli che m'ascoltano di tanto bene, sia punito nello stesso modo, e la sua infamia resti conosciuta da tutti. »

Non appena terminata l'orazione del mio devoto signore, l'alguaзил casca giù dal sedile, battendo un così gran picchio sul pavimento che tutta la chiesa ne risuonò; e comincia a urlare, a scontorcere la bocca, a far della bava, e a divincolarsi tutto, agitando mani e piedi, e rotolandosi per la terra. Il frastuono e le grida dei presenti eran tali, che pieni di sorpresa e di spavento non s'intendevano più tra loro. Parte dicevano: « Che il Signore l'assista! » e parte: « No, gli sta bene; perchè testimoniava il falso! » Finalmente alcuni di quelli che si trovavano intorno, non senza grande paura, gli si avvicinarono e lo presero per le braccia con le quali ministrava dei solenni pugni a tutti quelli che poteva arrivare, mentre gli altri gli prendevano le gambe e gliele tenevano fortemente. Non ho visto mai in questo mondo un mulo così cattivo che scarichi coppie di calci tanto veloci! Lo tennero in quel modo qualche tempo (gli erano andati addosso in più di quindici!) mentre egli, per poco che si scordassero di stare in guardia, lasciava loro andare dei solenni golini a piene mani.

Durante tutto ciò il mio signor padrone rimaneva in ginocchio dentro il pulpito, con gli occhi e le mani sempre levati al cielo, e talmente trasportato in un'estasi beata che nè i gemiti, nè le grida, nè il bordello che si faceva in chiesa bastavano a scuoterlo dalla divina contemplazione. Quella buona gente in fine s'accostò

e, ridestandolo a forza di grida, lo supplicò di soccorrere quel povero diavolo che moriva, e di mettere una pietra sul passato e sulle sue calunnie, poichè egli era di già ben punito. « Se voi potete qualcosa » dissero essi « per liberarlo dal pericolo ch'ei corre, e dalle sofferenze ch'è prova, fatelo per l'amor di Dio, ora che s'è vista chiara la falsità del colpevole e la sincerità vostra, poichè il Signore ha fatto tosto seguire il gastigo alla vostra preghiera per rendervi giustizia. » Il commissario, come un uomo che si risvegli da un dolce sonno, li guardò, poi guardò il colpevole, poi tutti quelli che erano intorno, e disse loro con una voce lenta e calma: « Voi non avreste mai dovuto, o buona gente che m'ascoltate, intercedere per un uomo che Dio ha colpito in così manifesto modo, ma, poichè egli ci comanda di non render male per male, e di perdonare le ingiurie, noi possiamo supplicarlo arditamente di adempiere il precetto ch'egli ci ha dato, e di far grazia con la sua infinita bontà a quest'uomo che l'offendeva, ostacolando la propagazione della sua santa fede. Andiamo dunque tutti a pregarlo. » Dopo queste parole discese dal pulpito, e raccomandò loro di supplicare con molta devozione il Signore, affinchè si degnasse di perdonare a quel peccatore, di rendergli la salute e la ragione e di cacciare il demonio, entrato nel suo corpo per il gran peccato commesso. Tutti si misero in ginocchio innanzi all'altare e cominciarono a cantare insieme coi preti le litanie sotto voce; quindi il padrone si avvicinò all'alguaizil con la croce e l'acqua benedetta, e, dopo aver fatta una cantata sul suo corpo, levando al cielo le mani e poi gli occhi fino a non lasciarne vedere che il bianco, intonò una cantilena non meno lunga

che devota, la quale fece piangere tutti i presenti. Quindi, proprio come fanno il predicatore e l'uditore nelle prediche della Passione, supplicò Nostro Signore a voler rendere la salute a quell'infelice e colpevole indemoniato, purchè si pentisse e confessasse i suoi errori, volendo Dio la conversione e non la morte del peccatore. Fatto ciò, si fece portar la bolla e la pose sulla sua testa, dopo di che l'alguaizil peccatore cominciò a sentirsi meglio e a ritornare a poco a poco in sè. Quando ebbe ripresi interamente i sensi, si gettò ai piedi del signor commissario per domandargli perdono, confessando d'aver parlato per bocca e per ordine del diavolo, un po' per far del male a lui e vendicarsi del litigio avvenuto tra loro, ma soprattutto perchè il diavolo era molto tormentato dal bene che la bolla avrebbe fatto in quelle parti. Dopo questo fatto vi fu una così grande ressa per andare a comprar la bolla, che nessuno nel paese rimase indifferente; tutti la presero, uomini e donne, giovanotti e ragazze, servitori e serve. La nova di questo fatto si sparse nei paesi circonvicini, e in qualunque parte che noi arrivassimo, non c'era più bisogno di predica nè di messa; venivano a comprare la bolla all'albergo, raccomandandosi come dei poveri per amor di Dio. Di guisa che in dieci o dodici luoghi dei dintorni dove andammo il padrone spacciò qualche migliaio di bolle, senza bisogno di una sola predica. Nel mentre che fu fatta la commedia, ci restai preso anch'io come gli altri e m'impaurii come loro, ma, vedendo poi le risa e gli scherzi che facevano a quattr'occhi il padrone e l'alguaizil, m'accorsi che era tutta un'invenzione dell'accorto commissario. Nonostante ch'io fossi ancor ragazzo, il tiro mi garbò pa-



recchio e mi andavo sempre ripetendo: « Quanti tiri simili questi merli devon giuocare alla buona gentel »

Per farla corta vi dirò che stetti ancora altri quattro mesi circa con questo quarto padrone, durante i quali ebbi a sopportare molte traversie.



### Come Lazzarino si mise al servizio d' un cappellano e ciò che gli successe.

Dopo di che entrai al servizio d' un pittore di cartelli per rimestare i colori, e anche in questo mestiere ebbi a soffrire un monte di mali.

Intanto m' ero fatto un giovanotto. Un giorno, mentre entravo nella cattedrale, un cappellano mi prese al suo servizio e mi dette un asino, quattro mezzine e una frusta per andare a vender l' acqua per la città. Questo fu il primo scalino salito su la scala di una buona vita.

Davo al mio padrone trenta maravedis al giorno e il di più era mio: il sabato poi tutto l' incasso andava a mio profitto. Mi destreggiai così bene nel mestiere che, nei quattro anni che l' esercitai, misi tanto da parte da potermi comprare un vestito decente da un rigattiere, da cui acquistai pure un corpetto di frustagno vecchio, una casacca a maniche aperte, un mantello di stoffa un tempo operata e una spada dell' epoca del Cid. Quando mi vidi vestito da persona per bene, dissi al padrone che riprendesse il suo ciuco, perchè io abbandonavo il mestiere.



## Come Lazzarino si mise al servizio d'un alguazil e ciò che gli successe.

Lasciato il cappellano, divenni cursore d'un alguazil, ma restai poco tempo con lui, perchè il servizio mi sembrava troppo pericoloso, come potetti constatare una certa notte, in cui alcuni banditi nascosti ci rincorsero tutti e due a son di legnate e sassate. Egli, che li volle attendere di piè fermo, fu malconcio a bono, quanto a me, me la svignai, e dopo questa faccenda non volli più saperne di quel mestiere, ma mi misi invece a pensare con che razza di vita mi sarebbe riuscito d'ottenere la pace e di metter da parte qualche soldo per la vecchiaia. Dio volle rischiararmi la via, e, con l'appoggio di alcuni amici e gran signori, tutte le mie fatiche, tutti i miei travagli furono ampiamente ricompensati con quel che mi fecero ottenere; cioè un ufficio reale senza di cui nessuno può riuscire a nulla, e col quale vivo ancora ai vostri comandi e a quelli di Dio. Questo ufficio consiste nel bandire i vini che si vendono in questa città, la roba messa all'incanto, o gli oggetti smarriti, e di accompagnare coloro che soffrono persecuzioni per la giustizia, dichiarando ad

alta voce i loro delitti. In somma io sono; per dirvelo chiaro e tondo, banditore pubblico. Le cose sono andate a finir così bene, e mi sono così facilmente assuefatto al mio nuovo genere di vita, che quasi tutti gli affari del mestiere mi passano di per le mani, e in tutta la città, quando c'è del vino o qualche altra cosa da vendere, nessuno crederebbe di poter fare il suo interesse, se non c'entrasse di mezzo Lazzarino.

In questo tempo appunto il signor arciprete di San Salvador, vedendo la mia abilità e la mia buona condotta (mi conosceva perchè gli mettevo in vendita i suoi vini) decise di ammogliarmi con la sua serva. Dal canto mio, considerando che da una tale persona non mi potevo attendere che aiuti e favori, mi risolvetti ad obbedire ed infatti la sposai. Fino ad ora non me ne son davvero pentito, perchè, oltre all'esser lei una buona ragazza accorta e diligente, ricevo poi da monsignor l'arciprete ogni sorta di soccorso e di aiuto. Ogni anno egli le dà in diverse rate una bella quantità di grano; per Pasqua poi, della carne; di tanto in tanto un paio di pani dell'offerta e tutti i suoi spogli. Ci ha preso anche a pigione una casetta accanto alla sua e quasi tutte le domeniche e le feste noi andiamo a desinar da lui. Ma le cattive lingue, che non mancano mai in questo mondo, non ci lasciano vivere in pace, e ne dicono delle bigie sul conto nostro, assicurando d'aver visto la mia moglie andare a preparare il pranzo e a rifare il letto all'arciprete. Dio non li punisca delle loro calunnie! E poi la mia moglie non è donna da inquietarsi per queste chiacchiere, e l'arciprete manterrà, come spero, quel che m'ha promesso. Un giorno infatti mi parlò a lungo dinanzi a lei e mi disse: « Lazzarino, chi dà credito

alle linguacce, non farà mai bene i suoi affari. Ti dico questo, perchè non mi meraviglierei che qualcheduno trovasse a ridire sulla familiarità con cui tua moglie va e viene in casa mia. Essa ci viene, te lo giuro, senza disonore tuo nè suo. Non t'occuparè dunque di ciò che diranno, ma di ciò che più ti deve importare, intendo dire il tuo interesse.» « Signore, » risposi io « veggo bene di essermi attaccato ai buoni, ma del resto voi non avete torto, ed è vero che parecchi amici m'hanno fatto parola di codesto affare e m'hanno giurato più di tre volte che, avanti che io avessi sposato la mia moglie, essa era stata tre volte — con rispetto parlando — ingravidata per opera della Signoria Vostra. » Subito mia moglie cominciò a giurare e spergiurare così disperatamente che io credevo che la casa volesse rovinarci addosso; poi si mise a piangere e a mandare un sacco di maledizioni a quelli che ci avevano sposato, di guisa che io avrei preferito d'esser morto, piuttosto ch'essermi lasciata scappare quella parola di bocca. Ma finalmente io da una parte e monsignore dall'altra si fece e si disse tanto ch'ella cessò di lamentarsi, dopo che io le ebbi giurato di non riparlare mai più di ciò per tutta la vita, e ripetuto che non trovavo nulla di male nel suo entrare ed uscire di casa di giorno e di notte, poichè io era pienamente sicuro della sua virtù. In questa maniera si rimase tutti e tre perfettamente d'accordo, e, da quel momento in poi, nessuno ci ha mai più sentito parlare di quella faccenda. Anzi, se io m'accorgo che qualcheduno apre bocca per parlarne, l'interrompo e gli dico: « Se voi mi volete bene, non mi dite niente che mi possa affliggere, perchè io non tengo per amico chi mi affligge, specialmente se mi si vuol mettere in dissidio

con mia moglie, che è la cosa che io ami di più su questa terra. Le voglio bene più che a me stesso, e per mezzo suo Dio mi fa mille grazie, e molte più ch'io non meriti. D'altra parte posso giurare sull'ostia consacrata ch'essa è più saggia di quante donne vi sono dentro le porte di Toledo, e chi dice diversamente l'avrà da far con me. » In questa maniera non mi dicon più nulla e io campò in pace.

Nel medesimo anno il nostro vittorioso imperatore fece il suo ingresso in questa illustre città di Toledo, e vi tenne le Cortes, in mezzo a feste e godimenti di cui avrete certo sentito parlare.



### Come Lazzarino fece amicizia con dei Tedeschi e ciò che gli successe in loro compagnia.

In quel tempo io avevo raggiunto l'apogeo della felicità e della fortuna. Siccome andavo sempre provvisto di una buona bottiglia e di qualche frutto dei migliori del paese per campione di ciò che bandivo, m'ero fatto tanti amici e protettori tra gli indigeni e gli stranieri che, in qualunque parte andassi, la porta non era mai chiusa per me. Mi vidi allora tanto ben accolto che, se avessi ammazzato un uomo, o se mi fosse successa qualche altra disgrazia, avrei avuto tutto il paese dalla mia e avrei trovato presso quei signori ogni sorta di soccorso e di protezione. Ma non li lasciai mai a gola secca, e procuravo di condurli a bere il miglior vino che avessi venduto in tutta la città, e noi facevamo una gran bella vita. Ci successe spesso d'entrare con le nostre gambe e d'uscir con quelle degli altri, e la più bella si è che durante tutto questo tempo Lazzarino di Tormes non spese un soldo di suo. Essi non lo permettevano, e, se qualche volta per non parere, io mettevo la mano alla tasca, fingendo di voler pagare, essi

lo prendevano per un all'ronto, mi guardavano male e mi dicevano: *nit, nit, asticot, lanz*, per rimproverarmi e farmi capire che dappertutto ove erano loro nessuno doveva pagare un centesimo. Così io mi struggevo d'amore per quella gente, perchè, oltre a quel che ho detto, c'è da contare prosciutti e lombate fatte in salsa con vini scelti e con le spezie, e ogni sorta d'avanzi di carne o di pane con cui essi riempivano le mie tasche tutte le volte che si riunivano; tanto che riportavo sempre a casa da mangiare io e la mi' moglie per una settimana intera. Mi ricordavo allora in tanta abbondanza delle passate privazioni, e ringraziavo il Signore che fa andar così le cose e i tempi.

Ma, come dice il proverbio, chi bene ti fa o se n'andrà o morirà. E questo m'accadde infatti quando fu cambiato secondo l'uso la residenza della corte. Quando partirono, fui vivamente pregato da quei buoni amici di andarmene con loro senza preoccuparmi di nulla. Ma io mi ricordai dell'altro proverbio: Val più il male conosciuto che il bene da conoscere, e, ringraziandoli della loro buona volontà, dopo molti abbracci e molte lacrime dissi loro addio. Certamente, se non avessi avuto moglie, non avrei abbandonato la compagnia, perchè quella è gente fatta proprio per me, abituata alla vita allegra, senza capricci, senza albagia, e gente d'onore franca e sincera, e così ben provvista di danaro, che io chiedo a Dio simili incontri tutte le volte che avrò sete. Ma l'amore della moglie e della patria (perchè io riguardo questo paese come mio, seguendo il detto: — Di dove sei, uomo? Del paese della mia donna —) mi trattennero qui. Rimasi dunque a Toledo senza punti amici, quan-

tunque ben conosciuto dagli abitanti, e privato delle dolcezze della vita di corte.

Vi restai ad ogni modo, con accrescimento di gioia e di famiglia per la nascita d'una vezzosa bambina che m'ha fatto da poco la mia moglie, giurando che l'è proprio mia, quantunque io ne dubiti un poco. Così vissi perfettamente fino a che non parve alla sfortuna di avermi troppo dimenticato, ed esser cosa giusta di farmi scontare questi pochi anni di vita dolce e piacevole con un tempo eguale di pene e di amarezze. O mio Dio! Chi potrà narrare un caso così funesto, una sfortuna così grave, senza lasciare il calamaio per portar la penna agli occhi?

## INDICE

|                                                                                                      |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| PREFAZIONE. . . . .                                                                                  | Pag. 111 |
| Come nacque Lazzarino e quali furono i suoi genitori. . . . .                                        | » 3      |
| Come Lazzarino entrò al servizio d'un cieco e le avventure che ebbe insieme con lui. . . . .         | » 7      |
| Come Lazzarino si pose al servizio d'un prete e le avventure che ebbe presso di lui. . . . .         | » 21     |
| Come Lazzarino si mise al servizio d'uno scudiero e le avventure che ebbe con lui. . . . .           | » 36     |
| Come Lazzarino si mise al servizio d'un frate della Mercede e ciò che gli avvenne. . . . .           | » 60     |
| Come Lazzarino si mise al servizio d'un mercante di bolle pontificie e ciò che gli successe. . . . . | » 61     |
| Come Lazzarino si pose al servizio d'un cappellano e ciò che gli successe. . . . .                   | » 69     |
| Come Lazzarino si pose al servizio d'un alguazil e ciò che gli successe. . . . .                     | » 70     |
| Come Lazzarino fece amicizia con dei Tedeschi e ciò che gli successe in loro compagnia. . . . .      | » 74     |

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER  
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE 1.ª Apb 10014 Locde  
MADRID, 30 de Julio 92

EL PRESIDENTE,

T. Albaladejo

EL SECRETARIO,

J. Cortés Moreno

FDO.: Tomás Albaladejo Mayordomo

PRIMER VOCAL,

FDO.: Juan Cortés Moreno

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,

Luís A. Pascual

FDO.: José A. Pascual

A. Ray Hazas

FDO.: Antonio Ray Hazas

Carmen Hernández

FDO.: CARMEN HERNÁNDEZ